

Lehramt an Werkreal-, Haupt- und Realschulen

Sekundarstufe I - Deutsch als Hauptfach

Zulassungsarbeit (PO 2011) - WS 2015/16

**Gangsta-Rap – eine Studie zur Rezeption von
Schülerinnen und Schülern der Sekundarstufe I**

3174414	Markus Sator
Studiengang/Fach	Lehramt an Werkreal-, Haupt- und Realschulen
Fach	Deutsch
	Wissenschaftliche Arbeit zum Thema: Gangsta-Rap – eine Studie zur Rezeption von Schülerinnen und Schülern der Sekundarstufe I
Erstgutachterin	<input type="radio"/> Frau Prof. Dr. Rösch
Zweitgutachterin	<input type="radio"/> Frau Dr. Hahn
Abgabetermin	19.02.2016

Thema der Zulassungsarbeit:

Gangsta-Rap – eine Studie zur Rezeption von Schülerinnen und Schülern der Sekundarstufe I

Verfasser der Arbeit: Markus Sator

Karlsruhe, den 18.02.2016

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Begriffsbestimmung.....	4
3. Entstehungsgeschichte des Rap	9
4. Gangsta-Rap heute	16
4.1 Die Szene	16
4.2 Gesellschaftlicher Diskurs	21
5. Rezeption	24
5.1 Der Gegenstand und seine Rezeption	24
5.2 Analyse ausgewählter Stücke	41
6. Erhebung	52
6.1 Zielsetzung und Methodik	52
6.2 Auswertung	60
6.3 Beurteilung	77
7. Gangsta-Rap in der Schule	81
8. Zusammenfassung	85
Literaturverzeichnis	87
Erklärung	91
Anhang.....	92

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Einordnung des Genres Gangsta-Rap aus verschiedenen Perspektiven	7
Abbildung 2: Gegenstand und Rezeption von Rap-Songs	24
Abbildung 3: Dreimediale Textstrukturierung nach Weiß	31
Abbildung 4: Lyrics des Songs <i>Hurra, die Welt geht unter</i> von K.I.Z.	42
Abbildung 5: Unregelmäßiges Versmaß in <i>Hurra, die Welt geht unter</i>	44
Abbildung 6: Lyrics des Songs <i>Slumdog</i> von Kurdo	46
Abbildung 7: Design des Fragebogens	54
Abbildung 8: Rezeptionshäufigkeiten nach Schulart	61
Abbildung 9: Beliebtheit des Gangsta-Rap nach Geschlecht	62
Abbildung 10: Lieblings-Rapper nach Schulart	64
Abbildung 11: Vergleich der Antwortqualitäten	66
Abbildung 12: Konstituenten des Lieblingssongs	67
Abbildung 13: Zugewiesene Eigenschaften des Gangsta-Rap	68
Abbildung 14: Fragebogenzusatz: Bearbeitung mit hoher Motivation	70
Abbildung 15: Rap-Text als Gedicht	71
Abbildung 16: Sprachbezug in der Antwort	71
Abbildung 17: Steckbriefe der Interviewpartner	73
Abbildung 18: Zusammenhänge zwischen Rezeptionsgewohnheiten und sozialem Hintergrund	79

1. Einleitung

...
die Kalaschnikow macht brät
während ich die Kugeln in dein Kopf hau
di nahuj bljat, direkt erster Haken aus Moskau
Pablo Escobar-Effekt, koks ne Line, schnupf' ne Nase
nachdem die getönten Scheiben runtergehen
hol ich die Scheiben runter vom Laden
drive-By aus dem schwarzen Jeep!
welcher Hurensohn will mit den Kurden Stress?
skrupellos, nur Arrest. Koch das pure Coke
tick an deinen Bruder Crack
komm mir nicht mit Reden, yok muhabbet
die Straße spricht du Faschist
bin zwar Arier wie Saladin, doch Haft fickt dich du Rassist
Au-Au-Automatik Machine Guns. Die Uzis sind zwar aus Tel Aviv
doch Hafti macht für die Achis á la Habibi free Palestine
es ist Hafti Abi, achi. Zu nem Schwanz gehört Cojones
38Er an den Eiern, Hurensöhne sind Willkommen
...

Der Rapper Haftbefehl, aus dessen Feder der oben abgedruckte Songtext aus dem Album *Russisch Roulette* stammt, ist nach Daniel Hass (2014, 1) der deutsche Dichter der Stunde und fordere die zeitgenössische Dichtung heraus.

Während mancher Kulturbürger noch vor den verheerenden Auswirkungen der Rap-Songs auf die Jugend warnt, geben sich andere „viel Mühe mit [einer] sozialdemokratischen Auslegung“ und titulieren das oben genannte Werk mit Begriffen wie „Krisenwerk!“ oder „Sozialchronik!“. Nur wenige aber erkennen wie Hass das literarische Potential im Rap. Hass setzt Haftbefehls Texte mit Literatur gleich und konstatiert, dass sich deutsche Autoren zukünftig an der Sprachmacht des Deutschkurden abarbeiten müssten.

Obwohl Gangsta-Rap inzwischen Mainstream ist und massenhaft rezipiert wird (vgl. Hugendick 2015, 1), ist er nach Hujer (2013, 1) immer noch ein »stranger to academia«. Daher scheint es durchaus sinnvoll zu sein, sich in einer wissenschaftlichen Arbeit dem Gegenstand zu nähern, das literarische Potenzial von Rap-Texten zu untersuchen und die Rezeptionsgewohnheiten von Schülerinnen und Schülern zu untersuchen.

Die ersten Kapitel werden die Leserin in die Welt des Untersuchungsgegenstandes einweihen. In Kapitel 2 wird eine Begriffsbestimmung vorgenommen. Dabei nähert sich der Autor dem vielschichtigen Phänomen Gangsta-Rap aus verschiedenen Richtungen und beschreibt es aus der Sicht unterschiedlicher Fachbereiche.

Kapitel 3 geht der Entstehungsgeschichte des Rap beziehungsweise des Hip-Hops im Allgemeinen auf den Grund. Es wird aufgezeigt, wie und unter welchen Bedingungen sich der heutige deutsche Gangsta-Rap entwickelt hat.

In Kapitel 4 wird diskutiert, welchen Stellenwert der gegenwärtige Gangsta-Rap in Deutschland hat. Der Autor beschreibt die Szene und den gesellschaftlichen Diskurs, der über das Genre geführt wird.

Die beiden folgenden Kapitel sind das eigentliche Herzstück der Arbeit. In Kapitel 5 wird der Gegenstand selbst genau unter die Lupe genommen. Seine Eigenschaften werden mit dem Ziel beschrieben, die Rezeptionsmöglichkeiten, die Rap-Songs bieten, aufzuzeigen. Anschließend werden zwei ausgesuchte Songtexte sowie weitere ausgewählte Verse hinsichtlich ihrer sprachlichen Umsetzung hin analysiert.

In Kapitel 6 werden mittels einer eigens durchgeführten Erhebung die Rezeptionsgewohnheiten von Schülerinnen und Schülern der Sekundarstufe I erkundet. Die Ergebnisse der Untersuchung werden dargestellt sowie unter gesellschaftlichen, literarischen und schulischen Aspekten bewertet.

Unter Berücksichtigung der zuvor gewonnenen Erkenntnisse diskutiert der Autor in Kapitel 7, ob und unter welchen Bedingungen Rap-Songs in den Deutschunterricht Eingang finden sollten. In Kapitel 8 fasst der Verfasser die Ergebnisse der Arbeit zusammen.

Wie aus dem Titel der Arbeit ersichtlich wird, liegt der Fokus der Arbeit auf dem Genre Gangsta-Rap. Allerdings zeigt sich beim Versuch einer Definition des Gegenstandes, dass eine eindeutige Bestimmung nicht ohne Weiteres möglich ist und oftmals keine trennscharfe Grenze zu benachbarten Genres gezogen werden kann. Außerdem stellt sich im Laufe der Studie heraus, dass einige Schülerinnen und Schüler nicht den typischen Gangsta-Rap hören, sondern auch andere Arten von Rap rezipieren. Aus diesen Gründen erweitert der Autor der Studie an manchen Stellen den Forschungsgegenstand und berücksichtigt auch benachbarte Subgenres des Rap.

Da die Hip-Hop-Kultur im Allgemeinen und die deutsche Rap-Szene im Besonderen schnellen Veränderungen unterliegen, stützt sich der Verfasser der vorliegenden Arbeit nicht nur auf wissenschaftliche Sekundärliteratur, sondern auch auf Artikel und Kommentare, die ausschließlich online veröffentlicht werden.

Überdies lässt der Autor an manchen Stellen der Arbeit die Rap-Texte selbst sprechen, um der Leserin das Phänomen Gangsta-Rap nicht nur auf theoretisch-wissenschaftlicher Ebene

begreiflich zu machen. Außerdem wird der Leserin empfohlen, die in der Arbeit behandelten Rap-Songs selbst anzuhören, um ein Gefühl für die Rhythmen zu bekommen.

Der sprachlichen Prägnanz wegen wird im folgenden Text ausschließlich von Schülern gesprochen, wenn beide Geschlechter – also Schülerinnen und Schüler – gemeint sind. Die weibliche Form ist dann jeweils mit eingeschlossen. Im Gegensatz dazu wird aus nachvollziehbaren Gründen von der Leserin die Rede sein, wenn es nicht innerhalb von Zitaten in anderer Form übernommen wird.

2. Begriffsbestimmung

Rap [engl. ræp „klopfen“], bes. Form d. rhythm. Sprechgesangs [...], wobei eine längere Geschichte monoton-abgehackt u.m. einfachen Reimen über einen simplen Grundrhythmus improvisiert wird (Knaurs Lexikon 1995, 785).

Dies ist die Definition von Rap, die man erhält, wenn man im traditionellen Lexikon nachschlägt. Die Begriffswelt des Rap – beziehungsweise des Gangsta-Rap – ist allerdings eine vieldimensionale, die nicht eindimensional erschlossen werden kann. Um allen Dimensionen gerecht werden zu können, nähert sich der Autor der vorliegenden Arbeit dem Begriff Gangsta-Rap aus drei unterschiedlichen Blickwinkeln. Zum einen lässt sich der Begriff als Bestandteil eines Musikstils interpretieren, zum anderen im sozio-kulturellen Sinne als Ausprägung einer spezifischen Jugendkultur und letztlich als ein Subgenre der Kunstgattung Aufgeführtes Lied mit Betonung auf der Verwandtschaft zur Lyrik und dem Fokus auf dem Liedtext.

Oftmals werden die Begriffe Rap und Hip-Hop synonym verwendet. Genaugenommen ist Rap aber ein integraler Bestandteil des Hip-Hops, der wiederum im Zuge dieser Arbeit – neben seiner gesellschaftlich-kulturellen Bedeutung – als Stilrichtung innerhalb der Unterhaltungsmusik angesehen wird. Auf den gegenwärtigen Diskurs bezüglich der Definition von U-Musik (Unterhaltungsmusik) und deren Abgrenzung zur E-Musik (Ernste Musik) wird in Kapitel 4.2 eingegangen.

Der Musikstil des Hip-Hops ist neben dem rhythmischen Sprechgesang des Rap charakterisiert durch die Elemente Scratching und Sampling. Beim Scratching erzeugt der DJ (Discjockey) durch rhythmisches Hin- und Herbewegen einer Schallplatte neue Rhythmen und Melodien. Beim Sampling werden bereits existierende Musikstücke verwendet, um Neues zu kreieren. Beide Verfahren bedienen sich folglich bereits erschaffener Kunst, sie stellen Beziehungen zu existierenden Werken her, vergleichbar mit der Intertextualität in der Literaturwissenschaft. Nach Witczak zelebriert „die Rapmusik [...] ihre Wurzeln, ihre künstlerische Freiheit explizit“; und dies „auf einem Fundament der Wertschätzung des zitierten Werkes“ (Witczak 2015). Grenzen zwischen Epochen, Genres sowie Hoch- und Populärkultur würden durch das Sampling aufgehoben.

Der Rap selbst lässt sich nach Baier in die Subgenres Conscious Rap, Party-Rap sowie Gangsta-Rap einteilen (vgl. Baier 2012, 50-59). Alle drei Spielarten des Rap haben Baier zufolge ihren Ursprung in den USA. Während der Conscious Rap bezüglich der angesprochenen Themen widerständisch und sozialkritisch sei und von

„MigrantInnennachkommen“ getragen würde – als Ursprung des deutschsprachigen Conscious Rap gelte *Fremd im eigenen Land* (1992) von Advanced Chemistry –, sei der Party-Rap eher kommerziell orientiert und „mit Gruppen des Mittelstandes in Verbindung zu bringen“. Als bekannteste Vertreter des Party-Rap werden meist die Fantastischen Vier genannt, die den Rap in Deutschland massentauglich machten.

Gangsta-Rap als weiteres Subgenre des Rap definiert sich „über bestimmte Stilmittel, Themenfelder und Sprachcodes“ (Szillus 2012, 41). Allerdings kann er nach Szillus nicht trennscharf abgegrenzt werden. Die Kategorisierung als Gangsta-Rap liege vielmehr im Auge des Betrachters, hänge von dessen Sozialisation ab und sei in erster Line eine Sache des Gefühls. Der deutschsprachige Gangsta-Rap oder auch Straßenrap, bei dem „die Vorstellungen des harten US-Ghetto-Lebens auf Berlin [übertragen werden]“ (Baier 2012, 55), ist geprägt von Gewalt und Sexismus. Die Interpreten inszenieren sich häufig als Gangster. Ihre Texte beschreiben das raue und brutale Leben auf der Straße, des Ghettos oder Kiezes und die Allgegenwärtigkeit von Macht, Geld und Gewalt. Straßenrapper schildern in ihren Songs, wie sie trotz schwieriger Kindheit ihren Weg gemacht haben, erfolgreich wurden und zu Reichtum gekommen sind. Themen wie Zuhälterei, Misogynie und Homophobie sind häufig anzutreffende Diskurse (vgl. Saied 2012, 41). Außerdem liefern sich die Rapper häufig einen Wettstreit, in dem sie sich selbst erhöhen und den konkurrierenden Rapper gleichzeitig erniedrigen oder dissen. Nach Saied (2012, 26) war der Battle-Charakter von Anfang an „die treibende Kraft hinter der Hip-Hop-Kultur“. Dabei setzen die Protagonisten oftmals auf ihre eigene Authentizität bezüglich ihres kriminellen Ghettolebens im Gegensatz zum Widersacher, der dagegen nur eine Kopie des Originals verkörpere.

Nicht immer trennscharf vom Gangsta-Rap zu unterscheiden ist der Battle-Rap (vgl. Seeliger 2012, 27). Hier nimmt nach Seeliger die »Kreativität des Dissens« eine zentrale Rolle ein. Die Leistung am Mikrofon stehe mindestens so stark im Vordergrund wie die verbale Attacke auf den Gegner. Auch Verlan und Loh (2002, 117) konstatieren, dass Rapper in der Hip-Hop-Szene nur Respekt ernteten, wenn sie sich in der Disziplin Freestyle auskennen, das heißt das spontane Improvisieren von Reimen beherrschen.

Hip-Hop ist aber mehr als nur Musik und Rap. Die Rapperin Cora E. formuliert dies eindrucksvoll:

„Ich bin es leid, nicht mehr geduldig, HipHop zu verteidigen, doch es ihm schuldig / und so
widme ich auch meinen letzten Reim der Kultur. / Und sie wird niemals nur Musik sein. /

HipHop wird niemals nur Musik sein, / denn HipHop ist kein Musikstil sondern Sprechgesang. / Nur ein Teil der Kultur. / B-Boys nur ein Teil der Kultur. / Graffiti nur ein Teil der Kultur. / Und ich erkläre den Krieg, / jedem Journalisten, der in seinem Artikel schrieb / HipHop wäre Rap / und der Depp den Punkt verfehlt, / wenn er in seinem HipHop Bericht nur MCs aufzählt, / das Umfeld übersieht, / das den Rap umgibt.“ (Cora E. 1994, zitiert in: Saied 2012, 17)

Hip-Hop „zählt zu Beginn des 21. Jahrhunderts zu den weltweit erfolgreichsten Jugendkulturen“ (Baier 2012, 7). Er findet seinen Ausdruck neben den beiden bereits beschriebenen musikalischen Elementen Rap und DJ-ing auch im Graffiti und dem Breakdance.

Ob in Form von Initialen, großen Blockbuchstaben, Cartoons oder großen Wandbildern auf Mauern, Hauswänden und Zügen – die Spuren des Graffiti sind allgegenwärtig. Längst hat das Graffiti, das nach Saied (2012, 22-23) auf der einen Seite als künstlerische Ausdrucksform gepriesen, auf der anderen als Vandalismus kriminalisiert wird, die Grenzen der Hip-Hop-Kultur überschritten. Der Künstler verewigt sich, schreibt sich selbst in die Stadt ein und „tritt in Interaktion sowohl mit anderen Künstlern als auch mit strukturellen sowie rechtlichen Rahmenbedingungen“. Auch hier zeigt sich der Battle-Charakter, der nach Saied als Style War nicht wie im Rap verbal zum Ausdruck kommt, sondern auf bildlich-künstlerischer Ebene stattfindet (vgl. Saied 2012, 23).

Auch im tänzerischen Teil der Hip-Hop-Kultur, dem Breakdance, werden die Stilmittel des Überhöhens (Boasting) der eigenen Person sowie das Bloßstellen (Dissen) des Gegenübers variantenreich eingesetzt. Die B-Boys und B-Girls interagieren miteinander durch Bewegungen, Gestik und Mimik, also in Form von nonverbaler Kommunikation. Dabei vereinen sie verschiedenste Tanzstile, Elemente aus der Zirkus-Akrobatik und Bewegungsabläufe aus dem Bodenturnen und dem Kampfsport (ebd., 27-29).

Tanja Weiß verortet Populärmusiktexte ebenso wie den Minnesang unter der Gattung Aufgeführtes Lied. Demzufolge ist auch der Rap „als semi-literarisches Kunstwerk [...] eine Symbiose aus Literatur und Musik“ (Weiß 2007, 5) und ist in seiner für ihn „spezifischen Ästhetik und Poetik erfahrbar und formulierbar“ (ebd., 12). Die historisch begründete verwandtschaftliche Nähe des Liedtextes zur Lyrik wird deutlich, wenn man Paul Zumthor folgt, nach dem das „Begehren nach der lebendigen Stimme [...] jeder Dichtung inne[wohnt], die in der Schrift im Exil ist“ (Zumthor 1990, 144). Während allerdings im Laufe des 20. Jahrhunderts das Gedicht überwiegend in seiner

verschriftlichten Form wahrgenommen wurde, zeichnet sich derzeit eine „Renaissance der Rolle des Sprechens und Hörens von Lyrik“ (Holznagel 2004, 659) ab.

Ein Genre, das sich sprachlich und literarisch betrachtet wohl zwischen der Lyrik und dem Rap einordnen lässt, ist die Slam-Poetry. Wie beim Rap auch, steht bei der Slam-Poetry die Oralität, also der mündliche Vortrag oder die Performance, im Mittelpunkt. Die Slam-Texte wirken „durch einen fließenden [...] Vortragsstil [...] liedartig (Anders 2013, 23). Selbst der den Hip-Hop bestimmende Battle-Charakter wird bei Poetry-Slam genannten Veranstaltungen gelebt.

Obwohl man – um Nelson George zu zitieren – vermutlich einen „Abschluss in Soziologie, mehrere Knastaufenthalte und ein Gefühl für afrikanische Rhythmen“ bräuchte, um Hip-Hop völlig verstehen zu können (vgl. George 2002, 10), versucht der Verfasser der vorliegenden Arbeit, das oben beschriebene vieldimensionale Konzept des Hip-Hop beziehungsweise des Rap grafisch zu veranschaulichen.

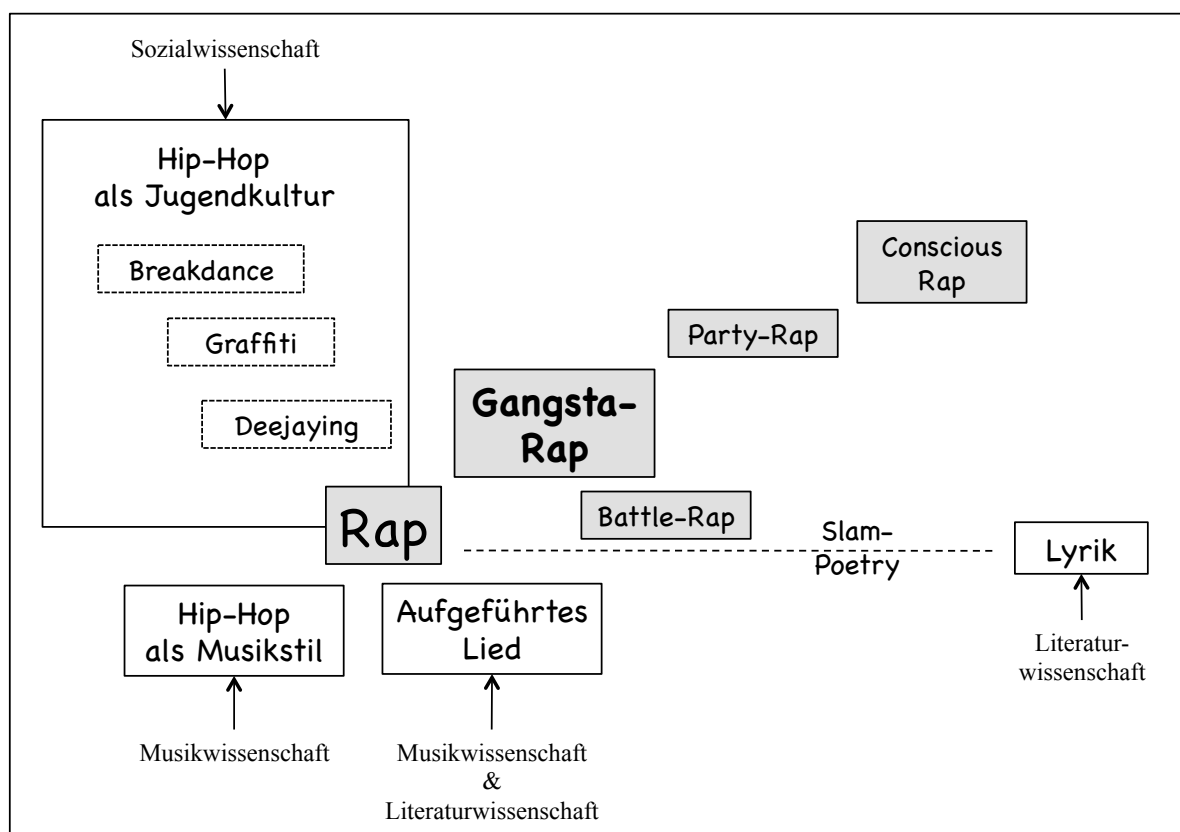


Abbildung 1: Einordnung des Genres Gangsta-Rap aus verschiedenen Perspektiven

Das Phänomen Rap beziehungsweise Gangsta-Rap kann man zu klären versuchen, indem man die Sozialwissenschaft bemüht und ihn als Ausprägung einer speziellen Jugendkultur versteht. Die Musikwissenschaft versteht Rap als Genre der Populär- oder Unterhaltungsmusik. Gleich zwei Wissenschaftsbetriebe, nämlich die Musik- und die

Literaturwissenschaft, sind beteiligt, wenn der Rap als Aufgeführtes Lied untersucht wird. Die Literaturwissenschaft letztendlich nimmt den Rap unter literarischen Gesichtspunkten unter die Lupe und steckt die Grenzen zur Lyrik ab.

Auf all diese Facetten des Rap wird im Laufe der Arbeit Bezug genommen, um die Rezeptionsgewohnheiten der Schülerinnen und Schüler in ihrer Vielgestalt beschreiben und verstehen zu können sowie darüber hinausgehende Rezeptionsmöglichkeiten zu ergründen.

Der folgende Abriss der Entstehungsgeschichte des Hip-Hop beziehungsweise des Rap soll ein tieferes Verständnis für diese global wirkende Kultur schaffen.

3. Entstehungsgeschichte des Rap

Man muss die Menschheitsgeschichte weit zurückverfolgen, um den Ausgangspunkt des Rap aufzuspüren. Toop (1992, 41f.) zufolge liegen die Ursprünge des Rap im Savannengürtel Westafrikas zu vorkolonialen, aber nicht genau zu bestimmenden Zeiten. Musik und Dichtung wurden bereits damals als Waffen in sozialen Situationen eingesetzt. Spott- und Schmähedichte dienten zur Verständigung, mitunter auch zur Beleidigung von Gruppen und Individuen. Diese soziale Funktion nahmen die Griots wahr. Sie sind allgemein als Sänger von Lobpreisungen bekannt, griffen aber auch unter Verwendung von scharfem, satirischem Humor politische Mächtigen an. Toop geht davon aus, dass die heutigen Rapper jene Griots der Savanne zu ihren Ahnen haben und dass von deren Wortkunst auch eine Verbindung zu den schwarzen amerikanischen Wortspielen, den »Playing the dozens«, hergestellt werden kann.

Das »Playing the dozens« hat nach Seeliger (2012, 27) seine Wurzeln „im afroamerikanischen Straßen- und Gefängnis-Milieu der 50er Jahre“ und könne als Vorläufer des Battle-Rap betrachtet werden. Ziel dieser scherzhaft gemeinten Streitgespräche sei gewesen, vor zufälligem Publikum „den Kontrahenten zu verhöhnen, seine Fähigkeiten in Frage zu stellen und die moralische Integrität der Familie anzuzweifeln“.

Eine dem »Playing the dozens« verwandte Art des Wortspiels, das Signifying, hatte ebenso großen Einfluss auf die Rap-Kultur. Beim Signifying ging es nach Seeliger darum,

den hegemonialen, weißen Sprachduktus zu unterlaufen und durch »Toasts« (epische Gedichte) Geschichten zu erzählen, die eben das Prinzip des »kreativen« Beleidigens wiederaufnehmen.

Toasts sind erzählende meist längere, sich reimende Gedichte, die mehrheitlich unter männlichen Afroamerikanern ausgetauscht wurden. Zumeist voller Gewalt, fäkalsprachlich, obszön und frauenfeindlich, wurden sie erzählt, um die Langeweile im Gefängnis, in der Armee oder auf der Straße zu vertreiben (vgl. Toop 1992, 40). Toop nennt als berühmtes Beispiel das toast-poem *Signifying Monkey*, in dem der Affe den wesentlich stärkeren Löwen dank seiner sprachlichen Schlagfertigkeit verhöhnt und überlistet:

There hadn't been a shift for quite a bit
so the Monkey thought he'd start some of his signifying shit
It was one bright summer day
the Monkey told the Lion, „There's a big
bad burly motherfucker livin' down your way.“
He said, „You know your mother that you love so dear?
Said anybody can have her for a ten-cent glass a beer.“

(Signifying Monkey, in Toop 1992, 39)

Im *Signifying Monkey* stehe der Löwe für den Hegemon, also den weißen Mann, der Affe dagegen für den diskriminierten, im Toast aber nicht wehrlosen Afroamerikaner. Unterdrückte Minderheiten wie die schwarze Bevölkerung der US-amerikanischen Ghettos konnten durch diese Kodierung ihrem Unmut Ausdruck verschaffen (vgl. Seeliger 2012, 29).

Die eigentliche Geschichte des Rap oder allgemein des Hip-Hops begann Mitte der 1970er Jahre in der South Bronx von New York und war sehr eng mit der Diskriminierung der schwarzen Bevölkerung verbunden. Nelson George (2002, 8) bezeichnet Hip-Hop „als ein Produkt der ersten Generation nach der Bürgerrechtsbewegung“.

Hip-Hop, die Straßenkultur, bekam seine Initialzündung durch den Bau einer Straße, die bis Mitte der 1960er Jahre fertiggestellt wurde (vgl. Chang 2005, 10f.). Der mehr als 10 Kilometer lange Cross Bronx Expressway, bei dessen Planung keine Rücksicht auf soziale Strukturen genommen wurde, zerschnitt die South Bronx, durchkreuzte gewachsene Stadtviertel und führte zur sozialen Destabilisierung des New Yorker Stadtteils. Ein Großteil der weißen Bevölkerung zog weg, hunderttausende Jobs gingen verloren und die Jugendarbeitslosigkeit explodierte genauso wie die organisierte Kriminalität. Straßengangs – meist afro-amerikanischer Herkunft – kämpften um Macht- und Gebietsansprüche. Die Gewalt eskalierte, nicht nur zwischen den Gangs, sondern auch gegen die staatliche Polizeimacht.

Die benachteiligte schwarze Bevölkerung begann in den 1970er Jahren, sich auf ihre kulturelle Identität zu besinnen, sich neu zu erfinden und ihren Unmut nicht mehr nur mittels Gewalt, sondern auch durch Kunst auszudrücken. Sie suchte eigene kreative Ausdrucksformen, der Hip-Hop entstand. Tausende junge Menschen schrieben als Graffiti-Sprayer ihre Namen in die Stadt ein. Sie waren die Vorboten der neuen Kultur.

Wenn man die musikalischen Anfänge des Hip-Hop beleuchtet, kommt man nicht an den „großen Drei, »the godfathers of hiphop«“ (Verlan 2012, 16) vorbei: Kool DJ Herc, Afrika Bambaataa und Grandmaster Flash. Kool DJ Herc alias Clive Campbell, ein DJ

jamaikanischer Abstammung, organisierte 1973 die ersten Blockpartys in der Bronx (vgl. Chag 2005, 67f.). Bei diesen Straßenpartys standen die DJs im Vordergrund, während die Rapper oder MCs (Masters of Ceremony) dafür zuständig waren, den DJ zu begleiten sowie als Moderatoren und Animateure für Stimmung zu sorgen und das Publikum zum Tanzen zu bringen. Beeinflusst vom Funk und Soul – vor allem durch James Brown – sowie dem Reggae aus seiner Heimat prägte Kool DJ Herc einen neuen Musikstil. Ihm fiel auf, dass es nicht auf die Melodie oder den Gesang ankäme, sondern dass es einzig um den Groove ginge, um die Breakbeats. „Der Plattenspieler wurde so zum Musikinstrument und Kool DJ Herc [...] zum Urvater der HipHop-Kultur“ (Verlan 2012, 9).

Afrika Bambaataa nahm den musikalischen Stil Kool Hercs auf und wurde zum „Prediger der Prinzipien der vier Elemente – DJ-ing, Rap, Breakdance und Graffiti“ (vgl. Chang 2005, 90). Chang zufolge ist Afrika Bambaataa der „promethische Brandstifter der Hip-Hop-Generation. Viele Archetypen der Hip-Hop-Kultur gründeten auf den Fakten und Mythen, die Bambaataas Leben verkörpern: Pate, Urbild des Gangsters, Friedensstifter, Breakbeat-Archäologe, Hip-Hop-Aktivist und Griot des 21. Jahrhunderts.

Grandmaster Flash alias Joseph Saddler war der Wissenschaftler unter den Hip-Hop-Pionieren (ebd., 112). Er perfektionierte die Techniken des DJ-ing und ging immer virtuoser mit den neuen Instrumenten um (vgl. Verlan 2012, f.), sodass das Publikum vor lauter Erstaunen das Tanzen vergaß. Als Reaktion setzte er MCs als Animateure ein, die ihre Arbeit so gut machten, dass „bald niemand mehr von den DJs sprach“. Von da an sollten die Rapper die prominentesten Vertreter des Hip-Hops sein.

Zum Massenphänomen wurde die Rap-Musik 1979 durch die Veröffentlichung der Platte *Rapper's Delight* von der Sugar Hill Gang, die sich von den Werken der Hip-Hop-Pioniere großzügig bedienten. Erst 1982 hatte auch Grandmaster Flash mit *The Message* kommerziellen Erfolg. Mit diesem Titel wurde „Rap zum Sprachrohr einer benachteiligten und diskriminierten Ghetto-Jugend, die nun die Darstellung der eigenen Lebensumstände in die Hand nahm“ (ebd., 15).

broken glass everywhere
people pissing on the stairs
you know they don't just care
i can't take the smell, can't take the noise
got no money to move out, i guess i got no choice
rats in the front room, roaches in the back
junkies in the alley with a baseball bat
i tried to get away but i couldn't get far
'cause the man with the tow truck repossessed my car
don't push me 'cause i'm close to the edge
i'm trying not to lose my head
it's like a jungle sometimes, it makes me wonder
how i keep from going under

(Grandmaster Flash: The Message 1982, in Verlan 2012, 15)

Die New Yorker Anfangsjahre des Hip-Hops – auch Old School genannt – wurden gegen Ende der 1980er Jahre von der New School aus Los Angeles abgelöst. Man beobachtete eine radikale Politisierung des Rap durch Public Enemy, die ersten weißen Rap-Stars traten auf, und der Einfluss des Gangsta-Rap von der West Coast wurde immer stärker (vgl. Verlan 2012, 17). Die zunehmende Kommerzialisierung und Verbreitung von Hip-Hop – „es wurde geradezu eine HipHop-Welle losgetreten“ – führte dazu, „dass sich auch Jugendliche außerhalb des Ghettos und weiße Rezipienten für HipHop zu interessieren begannen“.

Das Aufkommen des Gangsta-Rap, zu dessen bekanntesten Vertretern der Anfangszeit Ice T und N.W.A. (Niggas With Attitude) gehörten, wurde in den USA von einem gesellschaftlichen Diskurs begleitet, wie er etwa eine Dekade später auch in Deutschland zu vernehmen war (Kapitel 4.2). Verlan zufolge rief sogar die Gattin des damaligen Präsidentschaftskandidaten zum Boykott der skandalträchtigen Songs auf. Dennoch oder gerade deshalb wurde Gangsta-Rap – die West Coast hatte Konkurrenz bekommen durch die Detroitter Rapper Eminem, D12 und 50 Cent – bis zur Jahrtausendwende zum kommerziell erfolgreichsten Produkt des Hip-Hops.

Die ständigen Divergenzen im Hip-Hop über East-Coast und West-Coast, Mainstream und Underground, über schwarz und weiß, real und fake haben Rösel (2007, 24) zufolge den Hip-Hop zu einer „sehr ausdifferenzierten, komplexen und unter ständiger Veränderung stehenden Jugendkultur“ und damit auch zu einem Exportschlager werden lassen. Als amerikanische Crews wie Public Enemy und Run DMC gegen Ende der 1980er Jahre ihre Debut-Alben herausbrachten, wurden in Deutschland die ersten Rap-Platten gehört.

Bekannt wurde die Hip-Hop-Kultur in Deutschland allerdings nicht durch die Rap-Musik, sondern durch Breakdance-Filme wie *Beat Street* (1984). Viele Künstler der Bundesrepublik kamen erst über Breakdance und Graffiti zur Rap-Musik (vgl. Saied 2012, 58f.).

Die deutschen Rap-Pioniere Cora E. und Torch alias Frederik Hahn von Advanced Chemistry bauten mit ihrem Conscious Rap die Brücken zur Old School in die Vereinigten Staaten. Cora E., die von Afrika Bambaataa zur Zulu Queen gekrönt wurde, versuchte in ihren Werken, die Zusammenhänge der Hip-Hop-Kultur zu vermitteln und gleichzeitig soziale Ungleichheiten zu thematisieren. Ihren Titel *Schlüsselkind* (1996) stuft Saied als zeitzeugenähnliches Dokument ein. Der Titel *Fremd im eigenen Land* (1992), mit dem Advanced Chemistry auf die ausländerfeindliche Übergriffe des frisch vereinigten Deutschlands reagierte, könne als Adaption von *The Message* von Grandmaster Flash & The Furious Five betrachtet werden.

Den ersten Song, der in Deutschland auf deutscher Sprache gerappt wurde, schuf allerdings die multikulturell zusammengesetzte Rap-Crew Fresh Familee mit dem Titel *Ahmet Gündüz* (1990, ebd., 61-62) und beteiligte sich damit am damaligen Migrationsdiskurs in der Bundesrepublik. Ihr Frontmann Tachi imitiert in dem Song das gebrochene Deutsch eines Gastarbeiters und schildert ein fiktives Gespräch mit seinem Arbeitgeber:

Mein Name ist Ahmed Gündüz, lass mich erzählen euch
du musste gut schon zuhören, ich kann nix sehr viel Deutsch.
Ich komm von die Türkei, zwei Jahre hier
und ich viel gefreut, doch Leben hier ist schwer.
In Arbeit Chef mir sagen: Kanake, hä wie geht's?
Ich sage: Hastirlan [*Fick dich*]
doch Arschloch nix verstehen

...

Wir haben jetzt die Neunziger und nicht das Dritte Reich
fühlt euch jetzt nicht angegriffen,
ich will doch nur bezwecken,
dass man sich darauf konzentriert:
Andere Welten zu respektieren!

(*Ahmet Gündüz* 1990 von Fresh Familee, in Saied 2012, 62)

Kommerziellen Erfolg brachte aber nicht der sozialkritische Rap, sondern zunächst der Party-Rap der Fantastischen Vier. Das Stuttgarter Hip-Hop-Quartett stürmte Anfang der

1990er Jahre den Mainstream und wird nach Saied (2012, 72) immer noch fälschlicherweise als Vorreiter des Rap in Deutschland angesehen.

Die ersten, die dem „ironisch-augenzwinkernden Mittelstandsrap“ (Szillus 2012, 44) eine härter, roher und gefährlicher klingende Sprache entgegensetzten, waren die Rapper von Rödelheim Hartheim Projekt. Mitte der 1990er Jahre ebneten sie den Weg für die Entwicklung des Gangsta-Rap in Deutschland. Als „Pate des deutschen Gangsta-Rap“ (ebd., 49) wird aber der Frankfurter Azad, der sich stark an amerikanischen Straßenrap-Standards orientierte, angesehen. Szillus nennt Azads „Soundentwurf zwischen der Sprache der Straße und poetischer Melancholie mit melodiosen Einflüssen aus seiner arabischen Heimat“ stilprägend. Durch unbedingtes Bemühen um Authentizität hätte er das Prototyp-Image deutschen Gangsta-Raps erschaffen.

Ende der Neunziger wuchs in Berlin eine Rap-Szene heran, für die Battle-Kultur und Straßenmentalität mehr zählten als an anderen Schauplätzen des Landes und die kontroverse Diskussionen bezüglich diskriminierender Aspekte entfachte (ebd., 50f.). Besonderer Einfluss auf die weitere Entwicklung des deutschen Rap wird dem selbst ernannten King of Rap Kool Savas, der die Rolle des Tabubrechers und lyrischen Vorreiters spielte, zugesprochen. Er sorgte dafür, dass „die Rap-Szene auf lyrischer Ebene keine Geschmacksgrenzen mehr akzeptierte“.

Es waren aber andere Künstler, die den gezielten Tabubruch kommerziell ausschlachten. Das 2001 gegründete Label Aggro Berlin schaffte es, durch gezielte Image-Kampagnen einige Rapper gekonnt in Szene zu setzen und so „zum erfolgreichsten Independent-Label, das deutscher HipHop je hervorgebracht hatte“ (Szillus 2012, 52), zu werden. Zum größten Star des Labels wurde Szillus zufolge Sido, dessen 2004 veröffentlichter Song *Mein Block* „zu einem der stilprägendsten Songs der deutschen HipHop-Geschichte“ geworden sei und „das vermeintliche deutsche Ghetto in den Mainstream“ (Saied 2012, 81) katapultierte. Daneben gab es unter anderen B-Tight als „seksüchtigen, arbeitsscheuen und gesellschaftlich nutzlosen »Neger«“, Bushido als „Klischee-Kleinkriminellen türkisch-arabischer Herkunft“ und Fler als „deutschen Prolljungen aus der Unterschicht“ (Szillus 2012, 53). Mit dem Erfolg des Labels und seiner Künstler wurden „Sexismus, Nationalismus und Homophobie in den Mainstream hineingetragen“ (Saied 2012, 75).

Auch nach dem Ende des Labels Aggro Berlin im Jahre 2009 blieb Gangsta-Rap ein Dauerphänomen in den Massenmedien, nicht zuletzt da sich Szillus (2012, 59) zufolge „gewisse Verschränkungen von organisierter Kriminalität und der Gangsta-Rap-Szene“

entwickelten. Zum einen hätten Rapper an Figuren aus der Unterwelt Schutzgeld gezahlt, um ihr hartes Gangster-Image aufrecht erhalten zu können. Zum anderen seien einige Künstler wegen krimineller Handlungen ins Gerede gekommen. Xatar zum Beispiel, ein deutscher Rapper kurdischer Abstammung, sei nach einem Überfall auf einen Goldtransporter bei Ludwigsburg in den Irak geflohen, dort festgenommen, gefoltert und am Ende nach Deutschland ausgeliefert worden. Bei jugendlichen Fans in gewissen sozialen Kreisen kann ein krimineller Background, wie ihn Xatar vorweisen kann, einem Künstler Heldenstatus einbringen.

Um diese Zeit herum wurde auch der Ton innerhalb der Szene rauer. So lieferten sich Fler und Bushido zwischenzeitlich „einen erbitterten medialen Krieg“, der auch auf Straßenebene ausgetragen worden sein sollte. Wie Battles dieser Art zu interpretieren sind, ist für Außenstehende oft schwer einzuschätzen. Im folgenden Kapitel wird auf die Hintergründe der Rap-Szene näher eingegangen.

4. Gangsta-Rap heute

4.1. Die Szene

Wie im vorhergehenden Kapitel beschrieben wurde, entstand die Hip-Hop-Kultur in den USA und verbreitete sich von dort über den gesamten Globus. Nach Schröder (2012, 66) handeln die Akteure der Szene deshalb „vor dem Hintergrund eines global existierenden semantischen Rahmens“. Dieser Rahmen beziehe sich auf global geteilte Themen und Werte, auf „damit verbundene ästhetische und habituelle Codes“ – wie Körpersymbolik, Dresscodes oder Sprache – sowie auf den Ort des Geschehens, die Straße. Die Themen des Gangsta-Rap sind männlich dominiert und drehen sich in erster Linie um die gewalttätige Auseinandersetzung minorisierter und marginalisierter Bevölkerungsgruppen – insbesondere solcher afroamerikanischer Abstammung oder ganz allgemein mit Migrationshintergrund – mit ihrer Situation in der Gesellschaft. Dabei geht es immer wieder um den Umgang mit Macht, Geld, Drogen, Kriminalität und Frauen, was sich auch im äußeren Erscheinungsbild der Akteure widerspiegelt.

Wenngleich diese gemeinsamen Themen von der Hip-Hop-Community global geteilt werden, „sind die Rahmenbedingungen szeneorientierten Handelns mit unterschiedlichen lokalen Strukturen verknüpft“ (Schröder 2012, 72). So sind die Lebensverhältnisse einer Großstadt in Deutschland nicht vergleichbar mit denen einer amerikanischen Großstadt. Außerdem ist der Hip-Hop „nicht (mehr) an einen spezifischen kulturellen und ethischen Hintergrund gebunden“ (Schröder 2012, 66). Deutsch-türkischer Hip-Hop zum Beispiel setzt sich nach Ayhan Kaya (2001, 173) aus drei Traditionssträngen zusammen: Zum einen aus der türkischen beziehungsweise anatolischen Kultur, zum zweiten aus den bereits beschriebenen globalen Symbolen und zum dritten aus dem Lebensstil der deutschstämmigen jugendlichen Peer Group vor Ort, an dem sich die Szenemitglieder orientierten. Diese Mischung aus türkischer, deutscher und kosmopolitischer Identität drücke sich unter anderem in der Sprache der Rapper aus. Deshalb könne Hip-Hop nicht einfach als Kopie des schwarzen Originals verstanden werden, wie Klein (2011, 68) unter Rückgriff auf verschiedene Autoren festhält. Hip-Hop könne gerade durch „das Hybride, das kulturelle Dazwischen“ (Klein 2011, 70) eine eigene Authentizität schaffen, die aber „in den jeweiligen Kontexten erst hergestellt – und glaubhaft dargebracht werden“ müsse. Ob eine Performance beziehungsweise ein Rapper als ‘authentisch’ gilt, entscheiden

letztendlich weniger die Akteure selbst als deren Rezipienten, oder wie es Schröder (2012, 73) formuliert: „Real ist, was als real wahrgenommen wird.“

Da die heutigen realen sozialen Kontexte im Allgemeinen eben nicht mehr die gesellschaftliche Situation der ursprünglichen Hip-Hop-Bewegung widerspiegeln, sorgen Mythen für den notwendigen 'authentischen' Rahmen. Als zentrales Motiv kann hierfür »die Straße« oder »das Ghetto« genannt werden. Während der Hip-Hop als »Straßenkultur« „zunehmend domestiziert“ erscheint, „bleibt »die Straße« einschließlich der damit verbundenen Assoziationen als »Mythos« und gleichzeitig als Projektionsfläche szeneorientierten Handelns bestehen“ (Schröder 2012, 67). Das Leben »auf der Straße«, »am Block«, »im Ghetto«, »in der Hood« oder »im Kiez« wird regelmäßig zum Leitmotiv der Songtexte, und die Musik wird hierbei zu einem möglichen Ausweg aus der Ghettoexistenz stilisiert (vgl. Seeliger 2012, 22). Für Jugendliche der angesprochenen benachteiligten Stadtteile kann Hip-Hop oder Rap vielfältige Identifikationsmöglichkeiten anbieten und auf die zahlreichen Handlungsmöglichkeiten hinweisen, die trotz Armut vorhanden sind (vgl. Janitzki 2012, 286).

Ein weiterer am Leben gehaltener Mythos ist der Rapper in seiner Rolle als tatsächlich kriminell tätiger Gangster. Es gibt zwar durchaus „Verschränkungen von organisierter Kriminalität und der Gangsta-Rap-Szene“ (Szillus 2012, 59). Im Allgemeinen jedoch wird die „extrem polyvalente[n] Figur des »Gangsters«“ (Straub 2012, 11) durch mediale Selbstinszenierungen kreiert und mittels „permanente[m] Aufmerksamkeitsmanagement“ (Schröder 2012, 74) am Leben erhalten. Schröder (2012, 68) konstatiert, dass die Gangster-Rolle nicht nur in den Texten verhandelt wird, sondern auch habituell seine Entsprechung fände. Körperbetonte Selbstdarstellungen, Insignien des Luxus, der Umgang mit Frauen sowie das Betonen von Rücksichtslosigkeit und Stärke seien dafür kennzeichnend. Die beschriebenen Verhaltensweisen und Statussymbole bildeten ein attraktives Rollenmodell für männliche Szenegänger oder sonstige Rezipienten.

Der unter Rappern ständig ausgetragene Wettstreit (Battle) um Authentizität zeigt, wie wichtig es für den Erfolg der Künstler ist, von den Fans als authentisch oder real wahrgenommen zu werden. Nach Schröder (2012, 74) zielt die „Inszenierung des Selbst [...] auf eine authentische Darstellung vor dem Hintergrund szenespezifischer Merkmale ab“ und lässt „Urheber (Rapper) und Produkt als Einheit erscheinen“. Eine glaubwürdige Performance erfordere darüber hinaus „einen mehr oder weniger virtuellen Umgang mit dem Medium Sprache“.

So wie der ursprüngliche Rap seinen Ursprungsort in den US-amerikanischen Ghettos fand, ist auch hierzulande die Rap-Szene in erster Linie mit großstädtischen Problembezirken verbunden. Im Folgenden werden beispielhaft einige der derzeit erfolgreichsten und damit auch einflussreichsten deutschen Gangsta-Rapper steckbriefartig beschrieben. Die Rapper unterscheiden sich anhand ihres sozialen Hintergrundes und damit zusammenhängend auch ihres selbstinszenierten Images, und grenzen sich außerdem durch ihre Songs und vor allem durch die Texte voneinander ab. An dieser Stelle wird die Gangsta-Rap-Szene stark abstrahiert und pauschalisiert in zwei Lager geteilt: auf der einen Seite in das Lager derer, die frei von jeglicher Ironie ihren prekären sozialen (Migrations-) Hintergrund oder ihre kriminelle Vergangenheit in Szene setzen. Der Rezipient und die Öffentlichkeit sollen an die Existenz der stilisierten Kunstfigur glauben. Zu dieser Gruppe rechnet der Autor der vorliegenden Arbeit die Künstler Bushido, KC Rebell, Haftbefehl und Kurdo. Das andere Lager besteht aus Rappern, die sich in ihren Songs ebenso als Gangster stilisieren, das Ganze aber mit Ironie anreichern und sich als Privatperson von der Kunstfigur klar abgrenzen. Als Vertreter dieser Gruppe werden Kollegah und K.I.Z. genannt.

Der Rapper Bushido ist nach Stephan Szillus (2012, 55) „das größte Phänomen, das deutscher Gangsta-Rap hervorgebracht hat“. Sein Bekanntheitsgrad geht weit über die Rap-Szene hinaus, da er keinen Skandal und keine Provokation auslöst und in seinen Texten immer wieder gegen Personen des öffentlichen Lebens hetzt. Der Berliner deutsch-tunesischer Abstammung, der als Jugendlicher zum kleinkriminellen Dealer wurde, verweist stets auf seine reale Lebenswelt im Stadtteil Berlin-Neukölln und kokettiert mit seinen Beziehungen zur Berliner Unterwelt. Er erhielt für seine Alben mehrfache Auszeichnungen. Manche wurden allerdings wegen diskriminierender Passagen gegen Frauen, Behinderte, Homosexuelle oder auch wegen Drohungen gegen Politiker – wie in *Stress ohne Grund* – indiziert (vgl. Szillus 2012, 55-57).

Ich verkloppe blonde Opfer so wie Oli Pocher
Ich mach Schlagzeil'n, fick deine Partei, yeah
und ich will, dass Serkan Tören jetzt ins Gras beißt, yeah yeah
was für Vollmacht, du Schwuchtel wirst gefoltert
Ich schieß auf Claudia Roth und sie kriegt Löcher wie ein Golfplatz
(Bushido: *Stress ohne Grund* 2013, lyricsmania.com)

Dem Essener KC Rebell mit kurdischer Abstammung liegt neben den typischen Gangsta-Motiven das Thema Heimat besonders am Herzen. Obwohl er sich selbst nicht als

politischen Rapper sieht, geht es in seinen Texten, in denen er sich der aggressiven Stilmittel des Gangsta-Rap bedient, überwiegend um soziale Ausgrenzung minorisierter Bevölkerungsgruppen (vgl. laut.de 2015). Wie sich der Stil eines Rappers über die Jahre wandeln kann, sieht man an den beiden folgenden Song-Beispielen von KC Rebell.

ich will gern' an dei'm Leib kosten
mein Pillemann ist härter als Leitfosten
und will Sperma hineintropfen
und deine Mum, du kannst gerne die Zeit stoppen
fünf Minuten, sie ist sperrangelweit offen
(KC Rebell: *Ghetto Soul* 2011)

jeder Schmerz, jeder Hass, jedes Leid
jedes Glück, jede Träne, jeder Stolz macht uns gleich
jede Wut, jeder Trost, jeder Frust macht uns gleich
du sollst nicht nur respektieren, nein, du musst
vielleicht bin ich nicht wie du
und pass' dir nicht als Moslem
vielleicht kränkt mich deine Meinung
lass sie einfach in deinem Kopf drin
(KC Rebell: *Fata Morgana* 2015)

(Quelle: songtextmania.com)

Der Offenbacher Rapper Haftbefehl kann als Sohn kurdischer Einwanderer ohne Schulabschluss und Ausbildung, dafür mit Vorstrafen und Flucht ins Ausland, eine 'authentische' Vergangenheit vorweisen. Indem er „unverhohlene Härte mit unterhaltsamen Sprüchen, seiner charakteristisch hohen Stimmlage, einem eigenwilligen Flow und vor allem einer Prise subtiler Selbstironie“ (Szillus 2012, 62) verbindet, bringt er eine ganz eigene Note in die deutsche Rap-Szene. Der Journalist Daniel Haas (2015, 1) sieht in ihm den deutschen Dichter der Stunde. Haftbefehls Texte seien ein „Quell sprachlicher Innovation“.

Kurdo, ein Deutschraper irakisch-kurdischer Herkunft, perfektioniert den bildungsfeindlichen Straßenrap. Er versucht, jedwedes Ghetto-Klischee zu erfüllen, zeigt sich beim 'Pumpen' im Fitnessstudio, beschwört die Macht des körperlich Stärkeren, die Ablehnung der Institution Schule und feiert seinen eigenen Erfolg. Diese Zielgruppenbedienung funktioniert tadellos, was Youtube-Erfolge und Alben-Verkäufe eindrucksvoll belegen (vgl. laut.de 2015).

Der in Düsseldorf lebende Jurastudent Kollegah alias Felix Blume gehört gegenwärtig zu den erfolgreichsten deutschen Rappern. Nach Szillus (2012, 62) brachte er den Rap „mit technisch anspruchsvollen »Punchlines«, Doppeldeutigkeiten, Referenzen und Mehrfachreimen auf eine neue Ebene“. Er inszeniert sich in seinen Werken als erfolgreicher Zuhälter und Drogendealer, ohne zu verhehlen, dass er eine nicht-reale Rap-Persona in Szene setzt. Die mangelnde Authentizität wird ihm von einigen Rap-Liebhabern vorgeworfen. Seine Fans dagegen – darunter überwiegend Angehörige des

Bildungsbürgertums – erfreuen sich „an den immer ausgetüftelteren Schachtelreimen, Alliterationen und Metaphern“ (Szillus 2012, 62).

Lauchgestalten neigen ihre Häupter
denn mein Bizeps ist größer als ihre Einfamilienhäuser
Massephase, Bitch, das ist rastlose Schlemmerei
wir drücken uns die Nasen platt an Backofenfensterscheiben
ballern uns mehrstöckige Hochzeitstorten
garniert mit circa hunderttausend Softeissorten
doch ham wir mal ein Gewichtsproblem
dann nur wenn beim Fitnesstraining zum Gewichteheben
zu wenig Gewichte steh'n

(Kollegah: *Von Salat schrumpft der Bizeps* 2014, songtexte.com)

Das Markenzeichen der Rap-Crew K.I.Z. aus Berlin ist die Vieldeutigkeit ihrer Texte. Sie attackieren sowohl „das System der Mehrheitsgesellschaft [als auch] die Gangster-Ehrkultur der Minderheitengesellschaft“ (Weisbrod 2015, 1) und brechen bevorzugt auch die Tabus der Rap-Szene. Die K.I.Z.-Rapper heben sich von anderen Rappern ab, indem sie „die üblichen sexistischen und gewaltverherrlichenden Beleidigungen und Drohungen [so überdreht und humorvoll rappen], dass sie die Grenze zwischen Rap und Satire“ überschreiten.

Persönliche Animositäten innerhalb der Gangsta-Rap-Szene und der Drang, stets in den Medien präsent zu sein, führen zu Auseinandersetzungen zwischen einzelnen Rappern, die nicht nur künstlerisch in der Form von Battles ausgefochten, sondern immer wieder in der Öffentlichkeit medienwirksam ausgeschlachtet werden. Das bekannteste Beispiel eines solchen Schlagabtauschs der letzten Jahre ist die Auseinandersetzung der beiden deutschen Rap-Größen Bushido und Kay One alias Kenneth Glöckler.

Bushido hatte Kay One über mehrere Jahre menschlich demontiert, indem er ihn – sämtliche Kommunikationsplattformen nutzend – in die Rolle des karrierefixierten Rappers gedrängt hatte (vgl. Sand 2014). Künstlerisch verpackte Bushido die Angriffe in dem Disstrack *Leben und Tod des Kenneth Glöckler*. Kay One musste darauf hin seine Biografie öffentlich aufarbeiten und antwortete seinerseits mit dem Disstrack *Der jüngste Tag*. Es bleiben viele Fragen bezüglich der Echtheit der Auseinandersetzung und „zwei großartige Stücke Musik“, wie es Dennis Sand formuliert.

Oft bleibt es nicht bei rein verbalen Attacken. Schumacher und Wolff (2012, 14) sehen die Grenzen zwischen Realität und Unterhaltung verschwinden. Sie stellen fest, dass Rap-Szene und kriminelles Milieu in der jüngeren Vergangenheit eine viel engere Allianz

eingegangen sind. Es gäbe nicht mehr nur „Gangster-Rapper, die Gewalt propagieren, sondern auch Zuhälter und Gewaltverbrecher, die als Rapper auftreten“.

Die grundsätzlich vorhandene Gewaltbereitschaft von Seiten einiger Rapper lässt sich im Netz nachverfolgen. So drohen sich Rapper untereinander regelmäßig mit „Hausbesuchen“ – zum Beispiel Fler und Farid Bang – oder drohen kritischen Journalisten körperliche Gewalt an. Nach einer Glosse über den Rapper Fler versucht der Musiker, den Journalisten Frédéric Schwilden mit ernstzunehmenden Drohungen einzuschüchtern und fordert, den Bericht von der Internetseite der 'Welt' zu löschen (vgl. Schwilden 2014).

Das nach Außen gekehrte Verhalten vieler Gangsta-Rapper, die Berichterstattung darüber und die veröffentlichten Songs sorgen für einen lebhaften gesellschaftlichen Diskurs, der im folgenden Kapitel beleuchtet wird.

4.2. Gesellschaftlicher Diskurs

Wenn in Deutschland über Hip-Hop oder Rap diskutiert wird, geht es häufig um die Frage nach seiner Authentizität, dem zentralen Bewertungsmaßstab des Rap. Nach Klein und Friedrich (2011, 70f.) gibt es im akademischen Diskurs zwei Fraktionen: die einen, die das Authentische des Rap nur in seinem Bezug zur Ursprungsform anerkennen und die anderen, die „das Hybride, das kulturelle Dazwischen“ als authentische Form des Hip-Hops in einem neuen Kontext verstehen.

Die Medien, die den Diskurs um die Authentizität des deutschen Rap bestimmten, folgten nach Klein und Friedrich eher der Ursprungstheorie, die auf die „verbindende Kraft des Ethnischen“ abhebe. Danach könnten ausschließlich ethnische Minderheiten – zum Beispiel türkische Jugendliche aus türkischen Innenstadtghettos – authentischen Rap repräsentieren. Deutsche Rapper dagegen verkörperten die bürgerliche Spaßgesellschaft und seien deshalb nicht anschlussfähig an die Situation der afroamerikanischen Hip-Hopper aus der Entstehungszeit des Rap.

Neben den medialen Selbstinszenierungen, die aus Sicht der Musiker notwendig erscheinen, um als authentisch wahrgenommen zu werden, gehören zum Phänomen Gangsta-Rap ebenso

„die exaltierten Feiern begeisterter Fans, die Skepsis eines distanzierten Publikums, die ökonomisch lukrative Skandalisierung durch einschlägige Akteure, die ungebremsste Kommerzialisierung und schließlich die naserümpfende Verachtung durch eine selbsternannte bildungsbürgerliche Elite“ (Straub 2012, 11).

Der gesellschaftliche Diskurs über die Hochwertigkeit und das Gewaltpotential des Gangsta-Rap polarisiert sehr stark. Es bilden sich unterschiedliche Lager, die sich nahezu unversöhnlich gegenüber stehen.

Auf wissenschaftlicher Ebene nehmen diejenigen eine konsequent ablehnende Haltung ein, die sich auf Theodor W. Adorno beziehen und jedwede Populärkultur kategorisch ablehnen. Straub (2012, 17) ist sich sicher, dass ihm (Adorno) Hip-Hop und speziell Gangsta-Rap ein Gräuel gewesen wäre. Diese bildungsbürgerliche Voreingenommenheit Jugendkulturen gegenüber wird wohl noch in dem ein oder anderen (gymnasialen) Klassenzimmer von Seiten der Lehrkraft vorgelebt.

Die Culture Studies wenden sich gegen eben diese Voreingenommenheit und sehen auch im massenhaft Verbreiteten und Genossenen, im Gewöhnlichen und Populären einen wichtigen Gegenstand sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung (vgl. Straub 2012, 14). Sie verabschieden sich von „polarisierenden Unterscheidungen zwischen primitiv und fortgeschritten [oder] inkorrekt und akzeptabel“ (Straub 2012, 13).

Angesichts der zum Teil grenzwertigen Wortwahl in den Songs mag es nicht verwundern, dass von Seiten der Politik, der Medien, der Eltern und Pädagogen auch ohne bildungsbürgerliche Voreingenommenheit große Vorbehalte dem Gangsta-Rap gegenüber bestehen. Die Diskussionen, die hier stattfinden, sind vergleichbar mit denjenigen, die bezüglich des Konsums von Horror- und Pornofilmen sowie von Computer-Gewaltspielen geführt werden. Es wird befürchtet, „dass Rap per se Gewalt verursache oder Sexismus unter Jugendlichen salonfähig mache“ (Saied 2012, 104). Entsprechend wurden immer wieder Rap-Songs wegen ihres jugendgefährdenden Inhaltes von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPJM) indiziert (vgl. Hajok 2015, 14).

Mitunter wird den Medien der Vorwurf gemacht, die in den letzten Jahren zu beobachtende Entwicklung des Gangsta-Rap hin zu immer mehr Gewalt gefördert zu haben. Verlan (2007, 514) sieht in den Entstehungsjahren des deutschen Gangsta-Rap ein verstörendes Zusammenspiel von „selbstverliebten Protagonisten der HipHop-Szene und sensationsgierigen Reportern“, das die erfolgreiche Entwicklung einer sozialkritischeren Form des Rap verhinderte.

Der Redakteur Dennis Sand (2015, 1) schreibt, die deutsche Hip-Hop-Szene hätte die Kontrollinstanzen verloren. Innerhalb der Szene gäbe es kaum kritische Stimmen, die klar Stellung bezögen „gegen Hausbesuche, Gewaltandrohungen und sonstige Verirrungen in

der Rap-Szene“. Die meisten Hip-Hop-Medien böten „diesen Idiotismen“ sogar noch eine breite Plattform.

Wie empfindlich die Szene auf Kritik von Außen reagiert, konnte man kürzlich anhand der Reaktionen auf eine Rap-Parodie des Moderators Jan Böhmermann beobachten. Böhmermann parodierte in seinem Rap-Video *Ich hab Polizei*, in dem er auf körperliche Drohungen des Rappers Fler antwortet, den Stil des Gangsta-Rappers Haftbefehl. Das Video, das nach zwei Tagen bereits über zwei Millionen Aufrufe im Netz hatte, entfachte eine hitzige Debatte. Während die Netzgemeinde überwiegend positiv kommentierte, reagierte die Szene selbst zum Teil pikiert. Der Journalist Marcus Staiger, einer der Wegbereiter des Berliner Rap und Chefredakteur der Internetseite rap.de, wirft Böhmermann in einem offenen Brief (vgl. Staiger 2015) standesgemäße Überheblichkeit vor. Böhmermann und das Bildungsbürgertum machten sich über Migranten und Leute, die weniger Bildung hätten, lustig.

5. Rezeption

5.1. Der Gegenstand und seine Rezeption

Bevor die Rezeptionsmöglichkeiten, welche die Werke der Rapper den meist jugendlichen Fans im privaten wie im schulischen Umfeld bieten, erörtert werden, soll die eigentliche Form und Eigenschaft dieser Werke, insbesondere der Songtexte, näher bestimmt werden.

Ein Rap-Song besteht aus den Konstituenten Text, Beat und mitunter Video. Auf die Eigenschaften und Bedeutung des Videos als Teil des Kunstwerkes wird im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen. Man kann wohl davon ausgehen, dass Rap-Songs aus praktischen Gründen meist unabhängig vom Video rezipiert werden.

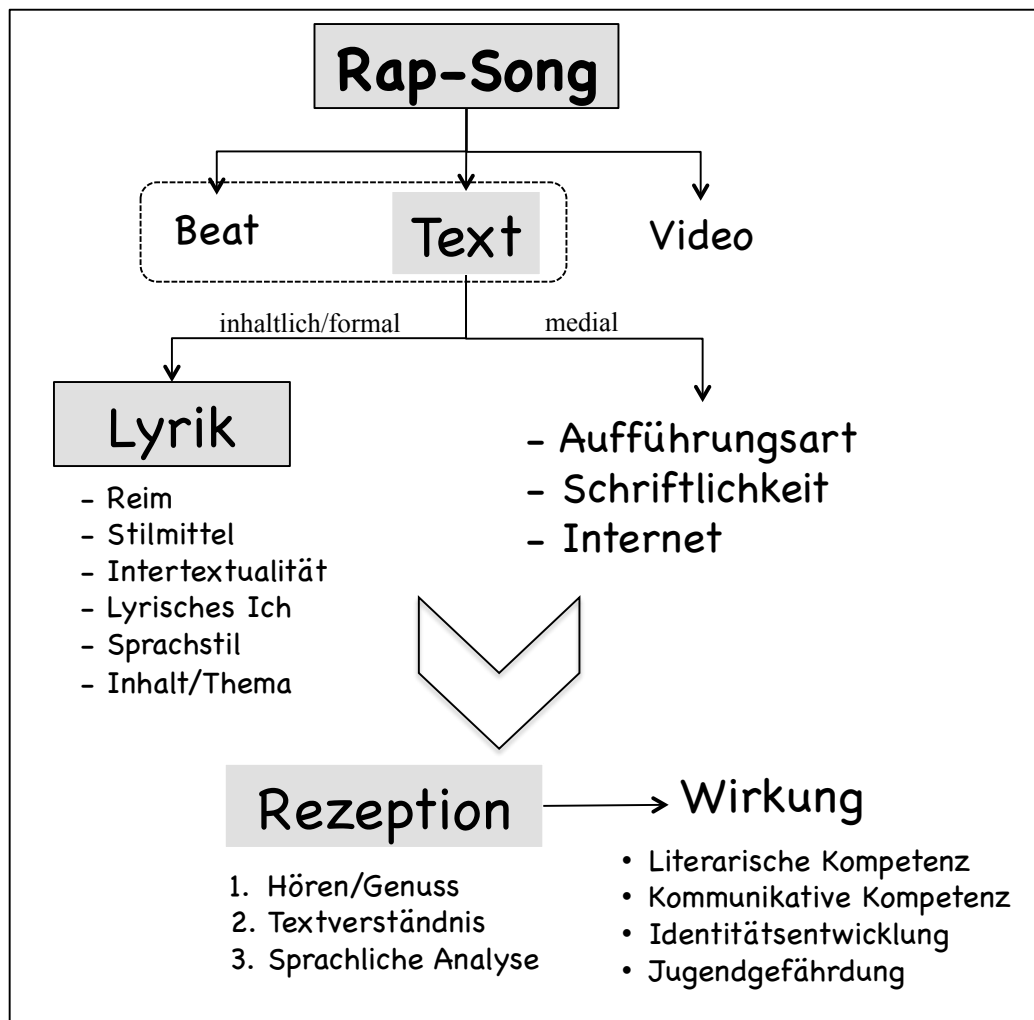


Abbildung 2: Gegenstand und Rezeption von Rap-Songs

Ganz anders verhält es sich mit der den Text begleitenden Musik, dem Beat oder Rhythmus. Baier (2012, 73f.) betont, dass „die Reim- und Versstruktur des Raps nicht ohne die Begleitung von einer stark rhythmisierten Musik zu denken ist“. Der Rhythmus,

der alles andere als melodisch sei, diene sozusagen als Korsett des Textes. Allerdings müssten sich die Rapper keinem starren System fügen, es gälten „keine strikten, alternierenden Betonungssysteme“, wie sie in der Lyrik häufig anzutreffen sind. Der Reiz beim Vortragen sowie Rezipieren eines Rap-Songs liege „im Spiel mit Betonung, Silbenanzahl und Wortlänge einerseits, Enjambements und Zäsur andererseits“.

Auf die Wechselwirkung zwischen Musik und Text geht neben vielen anderen Wissenschaftlern Paul Zumthor (1990, 159f.) ein. Ihm zufolge ist die Beziehung, die Musik und Text verbindet, weder einfach noch feststehend, sondern kulturell bedingt und durch gleitende Übergänge zwischen verschiedenen Gestaltungsarten gekennzeichnet. An einem Ende der Skala stehe die gesprochene Stimme, am anderen Ende der melodische Gesang. Auf der einen Seite stehe das Epos, das sich durch „ein diskret rhythmisiertes und schwach melodisches Sprechen, das den Text seine Kraft und sein Gewicht aufzwingen lässt“, kennzeichnet; auf der anderen Seite stehe die Opernarie, wo „die reine Musikalität der Stimme“ die ausgesprochenen Worten „nicht ganz überflüssig“ mache. Zumthor definiert also „die *Art* der Aufführung [...] in Bezug auf die Opposition zwischen *Gesagtem* und *Gesungenem*“. Er erkennt hier aber weniger einen langsamen Übergang von der Dichtung zur Musik als eine „fortschreitende Umklammerung der poetischen Sprache durch die Musikalität“ (Zumthor 1990, 163).

Zur Wechselwirkung zwischen Musik und Text in der Populärmusik gibt es Baier zufolge eine rege Diskussion im englischsprachigen Raum. Middleton (1990, 231, zitiert in Baier 2012, 75) unterscheidet drei mögliche Beziehungsarten: in der einen verschmelzen die Worte mit der Melodie, in der anderen würden die Worte in der Musik absorbiert und in der letzten steuerten die Worte als Träger einer Erzählung regelrecht den Rhythmus. In letztgenannte Kategorie falle zweifelsohne der Rap.

Auch Toop (2000, 140) geht von einer für die Populärmusik ungewöhnlichen Dominanz des Textes im Rap aus. Seiner Einschätzung nach werden Rap-Texte im Vergleich zu anderen Genres der Populärmusik „abgetrennter von der Musik vorgetragen“. Dies erhöhe zum einen für die Musiker die Möglichkeiten, auf der sprachlichen Seite ins Detail zu gehen, zum anderen für die Zuhörer, auf den Text zu achten.

Aus den Ausführungen wird deutlich, dass sich Rap, wie Baier feststellt, angesichts der Abhängigkeit vom Beat „nicht in lyrische Traditionen der Gegenwart einfügt, sondern eigenen formalen und inhaltlichen Traditionen folgt“. Dieser „Mangel an Referenz auf die literarische Tradition“ (Baier 2012, 71) ist möglicherweise der Grund dafür, dass Burgdorf

(1997, 27) zufolge Populärmusiktexte bis heute von der Literaturwissenschaft vernachlässigt werden. Im Folgenden wird daher der Frage nachgegangen, ob der „Rap als *Textsorte* [dennoch] in einen größeren literarischen Kontext einzuordnen ist“ (Baier 2012, 69).

Als Versrede sind Rap-Texte grundsätzlich der Lyrik zuzurechnen. Baier schlägt daher vor, bei der Lektüre dieser Texte auf das „breit gefächerte Instrumentarium der Literaturwissenschaften“ (Baier 2012, 38) zurückzugreifen. Ähnlich wie bei der Interpretation von lyrischen Texten könne man auch hier inhaltliche oder formale Aspekte wie das Reimschema sowie die Verwendung rhetorischer Stilmittel untersuchen.

Die gereimte Sprache ist eines der markantesten Merkmale der Rap-Songs. Laut Baier verbindet sie den Rap mit der „historischen Lyrik-Tradition“, unterscheide ihn allerdings von der zeitgenössischen Lyrik, wo der Reim keine große Rolle mehr spiele. Der Reim stellt innerhalb eines Textes Kohärenz her, oder – wie es Majakovskij formuliert: „Der Reim verknüpft die Verse miteinander [... –] er zwingt die Verse, die in ihrem Ganzen einen Sinn verkörpern, zum inneren Zusammenhalt“ (Majakovskij 1966, 114, zitiert in Waldmann 2015, 102).

Der Paarreim, der jeweils zwei Verse oder Lines miteinander verbindet, ist der dominierende Reim im Rap. Es werden aber auch „komplexe Verschränkungen von End-, Binnen- und Kreuzreimen (u.a.) eingesetzt“ (Baier 2012, 73). Markus Heide (2015, 21) betont in seiner Magisterarbeit, dass es im Rap „nicht um möglichst sauberes Reimen [geht], vielmehr entstehen originelle und unerwartete Kombinationen durch den unreinen Reim“. Der Gleichklang der Vokale, die Assonanz, sei letztlich entscheidend für die Reimbildung- und Wahrnehmung im Rap.

Der Reim ist ebenso wie die Versstruktur immer im Zusammenspiel mit dem Rhythmus zu betrachten, der laut Verlan (2012, 23) meist aus einem 4/4-Takt besteht. Reim, Rhythmus und Prosodie, auf die hier nicht näher eingegangen wird, vereinen sich zum Flow, der als Maßstab für das Können eines Rappers gilt (vgl. Heide 2015, 19).

Um Punchlines zu setzen, also den Gegner zu Diffamieren (Dissing) sowie die eigene Person übertrieben positiv darzustellen (Boasting), bietet ein Rapper seine verbalen Fähigkeiten mittels rhetorischer Stilmittel, wie sie in der Literatur und insbesondere der Lyrik vorzufinden sind, dar. Neben dem vielseitigen Einsatz von Tropen wie Metapher, Metonymie und Hyperbel, des Gebrauchs von Polysemie und Homophonie werden bevorzugt idiomatische Redewendungen verwendet.

Oftmals geht es nicht mehr nur um Veranschaulichung und Überzeugung, sondern – mittels Schöpfung mehrschichtiger Kombinationen von Wortspielen – um das Spiel mit der Sprache selbst. Dieses „uneigentliche, verrätselte Sprechen“ wird in der Fachsprache Signifying genannt, worunter im engeren Sinn die flexible Verknüpfung von Signifikat und Signifikant verstanden wird (vgl. Heide 2015, 29). Dieses Spiel mit Semantik treibt der Rapper Farid Bang in seinem Song *Bitte Spitte Toi Lab* auf die Spitze. Seine 'Paarreime' sind keine Reime, sondern paarweise homophonische Versenden, die sich jeweils in der Bedeutung unterscheiden.

Rapper sind Schauspieler, doch keine Hauptrollen
ich zücke die Machete und lasse dein Haupt rollen
damals im Knast wollt' ich mich selbstständig machen
doch stattdessen musst' ich es mir selbst ständig machen
Schule war schwer, du konntest nicht mit Brüchen rechnen
doch triffst du mich, kannst du mit Sicherheit mit Brüchen rechnen
(Farid Bang: *Bitte Spitte Toi Lab* 2014, genius.com)

Die Anwendung von Phraseologismen und Metaphern erleichtert nach Heide die Rezeption des Songs, da feststehende Redewendungen kognitiv leichter verarbeitet und rascher memoriert werden können. Dies ist umso mehr notwendig, wenn der Künstler seine Verse in doppelter Geschwindigkeit (Doubletime) vorträgt. Allerdings benötige der Hörer ein umfangreiches Kontextwissen, um die oftmals komplexen Wortspiele zu entschlüsseln.

Die Intertextualität ist ein weiterer Aspekt, der im Rap wie in der Literatur eine bedeutende Rolle spielt. Nach Kammler (2013, 307) bezeichnet der Begriff Intertextualität, der zu einem Leitbegriff der Literaturwissenschaft geworden sei, im weiten Sinn die „Tatsache, dass sich in literarischen Texten die Spuren anderer literarischer Texte finden“. Kaspar Spinner (2006, 13) wiederum nennt als einen der elf Aspekte des literarischen Lernens „Literaturhistorisches Bewusstsein entwickeln“. Dabei gehe es um die „Entwicklung der Fähigkeit, literarische Texte auch als Reaktion auf Vorausgegangenes sehen zu können“.

Die von Kammler und Spinner beschriebene Kompetenz des intertextuellen Verstehens kann anhand des literarischen Kanons, wohl aber auch anhand von Rap-Songs gelehrt und gelernt werden. Nicht nur die den Rap begleitende Musik ist – wie in Kapitel 2 erwähnt – durch das Sampling und Scratching intertextuell geprägt, sondern auch die Rap-Texte selbst. Die Musiker verweisen in ihren Texten sowohl auf die die Hip-Hop-Szene verbindenden globalen kulturellen Wurzeln – indem sie beispielsweise Referenzen zur Old

School herstellen –, als auch auf zeitgenössische Texte von anderen Rappern oder auf die Rivalen selbst. Die Referenzen werden einerseits zur Erhöhung der eigenen Person, der Betonung der eigenen Authentizität eingesetzt, andererseits zur Erniedrigung und Beleidigung des Kontrahenten (vgl. Heide 2015, 30). Mikos (2003, 72-73) erweitert für den Hip-Hop den Begriff der Intertextualität, indem er die statische Funktion der Intertextualität aufgehoben sieht und an deren Stelle „ein dynamisches Element von Produktion und Rezeption“ erkennt. Die Intertextualität sei hier „ein Moment des Kommunikationsprozesses zwischen Autor/Produzent und Hörer/Rezipient“ und werde zwar vom Text motiviert, realisiere sich aber erst „in der Interaktion zwischen Text und Leser, seinen Kenntnismengen und Rezeptionserwartungen“ (Holthuis 1993, 31, zitiert in Mikos 2003, 73).

Im Vergleich zur Lyrik, wo das lyrische Ich in seiner Erzählerfunktion schon immer eine zentrale Rolle spielt, tritt es Baier zufolge (2012, 72, 81f.) im Rap verstärkt in den Vordergrund und habe dort ein anderes Gewicht. Während man das lyrische Ich im Gedicht als „Rollenspiel des Autors“ entlarvt und es klar abgrenzt von dem historisch-biografischen Ich des Autors (vgl. Jeßing 2012, 150), ist es nach Baier im Rap generell schwierig, zwischen Künstler und Ich des Textes zu trennen. Rap werde seit jeher als „authentische Kunst“ gefeiert und „eine enge Verbindung zwischen dem Ich in den Texten und der/m MusikerIn gesetzt“. Allerdings muss hier durchaus differenziert und auf die beiden in Kapitel 4.1 definierten Lager hingewiesen werden. Mancher Rapper legt wert darauf, mit seinem im Song stilisierten Ich gleichgesetzt und als authentisch wahrgenommen zu werden. Andere wiederum kreieren in ihren Texten offensichtlich Kunstfiguren, die auf zum Teil überzeichnete Weise die gewünschten Botschaften übermitteln.

Der Sprachstil des Rap folgt seinen eigenen Gesetzen und übt genau deshalb eine besondere Anziehungskraft auf viele Jugendliche aus. Einerseits grenzt er sich von der Alltagssprache durch die vielseitige Verwendung von Stilmitteln und Reimen ab, andererseits folgt er nach Heide (2015, 33) „typischen syntaktischen Merkmale[n] der gesprochenen Sprache“. Charakteristisch seien der jugendliche Wortschatz, Vulgarismen, Anglizismen sowie szenespezifische Ausdrücke. Durch den hohen Anteil an Rappern mit Migrationshintergrund, finden außerdem mannigfache fremdländische Ausdrücke – unter anderem aus dem türkischen und arabischen Raum – Eingang in die Rap-Songs. Spürbar beziehungsweise hörbar wird dieser Einfluss auch in der Aussprache. Es werden neue

deutsche Dialekte erschaffen, die unter dem negativ besetzten Ausdruck Kanak Sprak in der Öffentlichkeit bekannt sind. Heike Wiese (2012, 17) schöpft den wertneutralen Begriff Kiezdeutsch, auf dessen Besonderheiten sie in ihrem gleichnamigen Buch ausgiebig eingeht.

Ein weiteres Merkmal des im Rap verwendeten Sprachstils ist nach Heide die Inszenierung von Dialogizität. Ihre Bedeutung sei auf die ursprüngliche Untrennbarkeit des Raps mit dem Live-Auftritt zurückzuführen. Auch wenn die Live-Aufführung heutzutage die Ausnahme in der Rezeption darstellt, stelle die Dialogizität immer noch den Eindruck von Nähe und Spontaneität her. Im Battle-Rap, bei dem jeweils zwei Kontrahenten gegeneinander antreten, ist die Dialogizität auch heute noch ein unerlässliches Element.

Während Heide dem Rap mehr Wortdichte als jedem anderen Musikgenre zugesteht, stellt Baier (2012, 71-72) fest, dass der Rap eben wegen der Länge seiner Texte und der geringen Verdichtung der Sprache mit dem „Diktum ästhetischer Minderwertigkeit“ zu kämpfen hat. Wegen des großen Umfangs der Texte entstehe im Vergleich zur Lyrik, deren Werke von einer „relative[n] Kürze des Textes und Konzisheit des sprachlichen Ausdrucks“ (Burgdorf 1997, 21) geprägt seien, der Eindruck der inhaltlichen Flachheit. Der Autor der vorliegenden Arbeit hat den Eindruck, dass aufgrund der im Rap überwiegend gebrauchten Alltags- und Szenesprache sowie der geringen Verdichtung der Zugang zum Sinn des Textes im Vergleich zur Lyrik für die Jugendlichen zwar müheloser, aber auch weniger offen, weniger vieldeutig und weniger vielschichtig ist. In der Lyrik macht es oft Mühe, es bedarf Zeit und Muße, Bedeutungen zu erschließen. „Gedichte sind für mich Widerstandsnester gegen zu schnelles Verstehen“, wie es Dieter Wellershof (1975, 3, zitiert in Spinner 2000, 35) ausdrückt. Verschiedene Rezipienten kommen bei lyrischen Texten oftmals zu abweichenden Deutungen. In Rap-Texten scheinen diese Widerstände vor allem für Anhänger und Kenner der Rap-Szene geringer zu sein, die Deutungsmöglichkeiten eingeschränkter.

Um die Erläuterungen bezüglich der Deutungsoffenheit und der Verdichtung von Sprache von Gedichten und Rap-Texten zu veranschaulichen, stellt der Autor neben den Text von Bushidos Song *Brot brechen* das Gedicht *Am gleichen Strang* von Volker von Törne. Während den Rap-Text überwiegend sinnfreie Wortspielereien prägen, gelingt es Törne in seinem Gedicht, mit wenigen Worten und vielen Leerstellen die Leserin zum Nachdenken anzuregen.

ihr könnt mit uns kein Brot brechen, am Tisch sitzen

in diesen Kreisen nicht mitmischen

für Kripos bin ich Michael Myers

ihr Rapvögel seid Pleitegeiers

weil Zahlen nicht lügen guck auf die Tabelle

Ich bin im Ghetto wie Raubüberfälle

Sonny ist back - Mission Complete

Rapper wollen Ghetto sein, wissen nicht, wie

König im Dschungel und König im Affenstall

machte nicht mit bei dem Maskenball

mein Palast wie der Taj Mahal

EGJ macht Gewinne wie Vattenfall

yeah, das ist CLASSIC so wie "Schindlers Liste"

ihr seid alle weg, wenn ich nur einmal mit dem Finger schnipse

geheimes Wissen wie die Freimaurer

Ich heb ab und meine Air Max-Sohle bleibt sauber (Bushido: *Brot brechen* 2015, songtexte.com)

Wir ziehen doch beide

Am gleichen Strang:

Sagte der Boss

Zum Proleten

Sagte der Henker

Zum Mann unterm Galgen:

Wir ziehen doch beide

Am gleichen Strang

(Volker von Törne: *Am gleichen Strang* 1981, in Waldmann 2015, 153)

Bezüglich der Rezeption von Rap-Songs spielen neben den inhaltlichen und formalen Merkmalen des Rap auch die medialen Eigenschaften eine wesentliche Rolle. An dieser Stelle werden die Bedeutung der Aufführung, der Schriftlichkeit sowie des Internets diskutiert.

Tanja Weiß (2007, 14) geht anhand des Minnesangs und – als Vergleichsgegenstand – der Rockmusik der zentralen Frage nach, „inwieweit die Aufführung den Liedtext determiniert, ob also die Aufführung Einfluss auf eine Liedtextinterpretation hat“. In einer umfangreichen an Praxisbeispielen angelegten Studie kommt sie zu dem Schluss, dass die Aufführung zwar initial-elementar relevant für das Kunstwerk sei, sie dem Text aber nichts inhaltlich Wesentliches hinzufüge (vgl. Weiß 2007, 434). Sie findet heraus, dass die während der Aufführung gezeigte Mimik und Gestik oft nicht zum Textinhalt passe, sondern persönlich determiniert sei (ebd., 434).

Weiß erstellt ein Modell zur Textstrukturierung (ebd., 216-217), das im Falle des Hip-Hops – ungeachtet der tänzerischen Performance im Video – aus drei Dimensionen besteht: der Stimme, der Musik und der Grammatik. Ändere sich der Übermittlungsträger

für einen Text, würde also die Aufführung durch ein Stück Papier, auf dem Grapheme den Text übermitteln, ersetzt, so sei „in dieser eindimensionalen Wiedergabe dennoch eine dreimediale Struktur vertextet“.

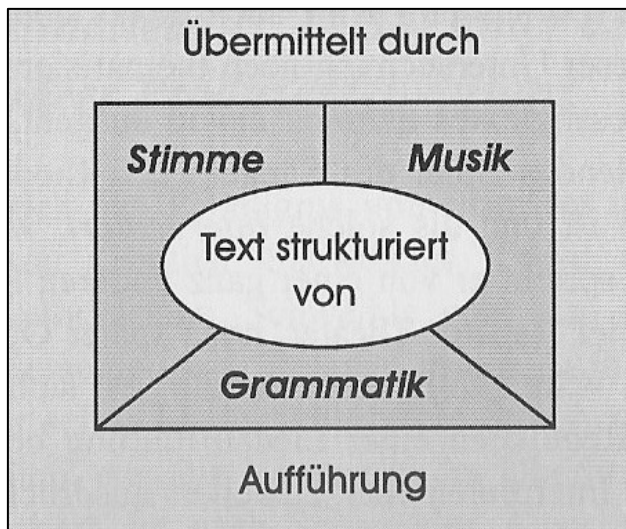


Abbildung 3: Dreimediale Textstrukturierung nach Weiß (2007, 217)

Weiß geht außerdem auf das Problem der Verschriftlichung von Songtexten ein. Sie stellt fest, dass es im Allgemeinen keinen allgemeinverbindlichen Abdruck der Lyrics gebe, „eine schriftlich fixierte Textstruktur, die in ihrer Verseinteilung, Stropheneinteilung oder auch nur in ihrer syntaktischen Gliederung für eine Analyse verbindlich wäre“ (Weiß 2007, 166). Für das Rap-Genre gibt es im Internet eine Reihe von Plattformen, die Lyrics von Rap-Songs bereitstellen. Die Ergebnisse der Transkription unterscheiden sich oftmals sowohl in der Schreibweise als auch in der Vers- und Strophenstruktur voneinander.

Die Schrift als weiteres mediales Merkmal der Rap-Texte ist nach Baier (2012, 78-79) mittlerweile von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Die Wurzeln des Rap liegen zwar innerhalb afrikanischer, oraler Traditionen. Heute jedoch schreiben Rapper zunächst ihre Texte aufgrund deren zunehmender Komplexität, um sie später zu rezitieren. Auch Heide (2015, 1) ist der Meinung, dass die in vielen Texten enthaltenen „viersilbigen, komplex verschachtelten und verrätselten Reime“ ohne Schriftlichkeit sowie literales Denken nicht vorzustellen sind. Allerdings gibt es auch sprachliche Mittel, deren Ästhetik und Bedeutung in der Schriftlichkeit nicht entschlüsselt werden können. Heide (2015, 29) nennt die Homophonie als Beispiel dafür, dass „Rap im graphischen Kode nicht funktioniert“. Deren Wirkung entfalte sich erst beim Hören.

Die modernen Medien bieten vielseitige Möglichkeiten sowohl der Produktion als auch der Rezeption. Saied (2012, 55) zufolge spielt das Internet die Rolle eines Mediums, da es die

Basis bilde für die interaktionistische Kommunikation von Rappern. In Rap- und Hip-Hop-Foren könnten sich Künstler wie Fans austauschen, sich aufeinander beziehen. Durch YouTube bliebe nichts mehr im Untergrund, jeder könne in Sekundenschnelle das Aktuelle aus der Welt des Hip-Hops erfahren. Fans können durch Kommentare ihre Meinung über Rap-Songs einbringen und sich mit anderen Anhängern austauschen.

Aus den Erkenntnissen zum Gegenstand Rap-Song lassen sich diverse Schlüsse hinsichtlich der Rezeptionsmöglichkeiten und deren Wirkung auf den jugendlichen Rezipienten ziehen. Rap-Songs müssen gehört werden, bevor ihr Text gelesen wird. Anders als in der Lyrik, wo oftmals gleichmäßige Metren anhand des Textes auszumachen sind, gibt im Rap der Beat die Betonungen vor. Wenn der Rezipient den Song ein- oder mehrmals gehört hat, hat er den Beat beim anschließenden Lesen des Textes implizit im Ohr und kann den Takt und die Betonungen 'mitlesen'. In jedem Fall gilt bei der Rezeption von Rap-Songs noch viel mehr als bei der Analyse eines Gedichtes, dass bei der Erstrezeption der Genuss an erster Stelle zu stehen hat. Man lässt anfangs die Musik, den Beat wirken, man nimmt den Rap-Song emotional auf. Den Text dagegen nimmt man erst einmal eher oberflächlich wahr, ohne umfassendes Textverständnis anzustreben.

Weit weniger im privaten als viel mehr im schulischen Umfeld kann der wonnevollen Erstrezeption eine detaillierte Analyse des Textes zum genaueren Textverständnis und zur Wahrnehmung der sprachlichen Stilmittel folgen. Dabei kann wohl ähnlich zur Gedichtanalyse vorgegangen werden. Der Autor der vorliegenden Arbeit folgt hierbei Spinner, der in seinem Buch *Umgang mit Lyrik* für einen produktiven Umgang mit Gedichten wirbt (vgl. Spinner 2000, 29f.). Er stellt eine Auswahl von unterrichtsmethodischen Möglichkeiten vor, von denen die, welche sich auch auf Rap-Songs anzuwenden scheinen lassen, hier besprochen werden.

Die Transkription der Rap-Songs ist der erste Schritt, der für eine Analyse von Rap-Texten notwendig ist. Die Lyrics zu Rap-Songs, die von verschiedenen Anbietern ins Netz gestellt werden – zum Beispiel genius.com, songlyrics.com und songtexte.com – können hierfür als Grundlage genutzt werden. Dieser erste Schritt ist in jedem Sinne ein produktiver. Es geht in erster Linie darum, den Text zu strukturieren, das heißt die Verse oder Lines zu definieren und Strophen festzulegen. Dazu muss sich der Rezipient den betreffenden Song konzentriert anhören, dabei auf Beat, Pausen und 'gehörte Reime' achten. Die auditiv wahrgenommenen Eindrücke muss er gedanklich umsetzen, um den Text in Gedichtform zu bringen. Außerdem muss sich der Rezipient um die Schreibweise Gedanken machen:

Groß-/Kleinschreibung, Satzzeichen, Schreibweise von umgangssprachlichen beziehungsweise dialektalen Ausdrücken. Bereits in diesem ersten Schritt muss sich der Rezipient intensiv und textnah mit dem Gesamtwerk und einzelnen Formulierungen auseinandersetzen.

Spinner schlägt vor, in der Anfangsphase einer Gedichtanalyse den Leser an der Entfaltung des Textsinnes mitwirken zu lassen (ebd., 31-34). Er, der Leser, solle erste Eindrücke und Assoziationen nennen dürfen, und welche Wirkung der Text auf ihn habe. Ein anschließendes Gespräch könne sowohl zum Text selbst als auch zu den eigenen Verstehensvoraussetzungen hinführen. Den Schülern könnten durch den Austausch weitere Sinndimensionen aufgehen.

Dieses Vorgehen kann durchaus auch bei der Analyse von Rap-Texten sinnvoll sein. Allerdings differieren wohl – wie oben angeführt wurde – bei Rap-Texten die Sinndeutungen der Schüler nicht so weit wie es bei lyrischen Texten häufig der Fall ist. Daher dürfte der beschriebene Effekt des Austauschs über Sinndeutungen und Empfindungen zumindest geringer sein als bei Gedichten.

Ähnliches mag auch für das von Spinner empfohlene abschnittsweise Lesen zutreffen. Es kann auch bei der Rezeption von Rap-Texten sinnvoll sein, den Leseprozess für eine genaue Textwahrnehmung zu verlangsamen, indem abschnittsweise gelesen wird und sich das anschließende Gespräch jeweils auf die Fortsetzung des Textes bezieht. Viele Rap-Songs jedoch zeichnen sich nicht etwa durch einen roten Faden, eine durchgehende Kohärenz aus, sondern bestehen aus inhaltlich zusammenhanglosen Strophen. In diesen Fällen unterstützt die Verlangsamung zwar das Textverständnis, aber weniger das kreative Denken.

Spinner zufolge kann die Deutung einzelner schwieriger und interessanter Textstellen ganze Deutungshorizonte erschließen. Er bezieht sich dabei unter anderem auf Leerstellen, also Aussparungen im Text. In Rap-Songs sind möglicherweise weniger Leerstellen als in Gedichten zu finden. Die Methode kann aber durchaus auch im Rap zielführend sein. Viele Rap-Texte sind nahezu gespickt mit intertextuellen Bezügen, die man nur als überzeugter Szenekenner versteht. Die meisten Rezipienten müssen – das zeigt auch die Studie unter den Schülern – derartige im Text vorkommende Referenzen recherchieren. Durch das Verstehen einzelner Stellen im Text kann so auch im Rap das Gesamtverständnis wachsen, können Deutungshorizonte aufgehen.

Nach den texterschließenden Verfahren, kann man auch bei Rap-Texten dem Sprachstil auf den Grund gehen. Dabei sollten nach Spinner die gestalterischen Elemente nicht losgelöst für sich untersucht werden, sondern inwiefern sie die Wirkung des Gedichtes – im vorliegenden Fall des Rap-Textes – auslösen. Art, Form und Funktion der sprachlichen Mittel eines Rap-Textes unterscheiden sich oft deutlich von denen lyrischer Texte. Rezipienten eines Rap-Songs können neben Beobachtungen, die üblicherweise in der Lyrik angestellt und an dieser Stelle nicht vertieft werden, weiteren Fragen nachgehen. Sie können der Frage auf den Grund gehen, wie das Dissing und Boasting sprachlich umgesetzt wird. Sie können die Frage nach der Geschmacksgrenze, nach der Tolerierbarkeit von vulgären, herabsetzenden und mitunter diskriminierenden Ausdrücken stellen und diskutieren. Sie können die Methode des Signifying erkunden. Sie können das Zusammenwirken von Text, Beat und Video beurteilen.

Auf andere Weise als in der Lyrik geht man im Rap-Song dem Ich des Autors nach. Rezipienten können über das Leben eines Rappers recherchieren, sich Interviews ansehen und daraus versuchen, auf seine Persönlichkeit zu schließen. Die Frage, ob das Ich mit dem Autor eines Textes zusammenfällt, bringt interessante Diskussionen und wird von Schülern unterschiedlich beantwortet.

Durch die vorherrschende Dialogizität von Rap-Songs ist die Frage nach dem *Du* ebenso interessant. Ob beliebige Personen, andere Rapper oder die Rezipienten selbst im Text angesprochen werden, wird von Schülern auch sehr unterschiedlich eingeschätzt.

Die Nähe zur Lyrik ebenso wie die Andersartigkeit der Rap-Texte legen es nahe, Vergleiche anzustellen, also Gemeinsamkeiten und Unterschiede festzustellen. Die Leistung von Vergleichen liegt nach Spinner darin begründet, „dass Besonderheiten eines Textes oft erst im Kontrast zu anderen Gestaltungsmöglichkeiten bewusst werden“. So wie es nach Spinner zu den gängigen Verfahren im Lyrikunterricht gehört, Gedichte untereinander oder mit anderen Textsorten zu vergleichen, so liegt es nahe, Rap-Texte mit Gedichten zu vergleichen.

Spinner betont, dass das Interesse von Jugendlichen für lyrische Texte oft erst durch den operativ-kreativen Umgang geweckt werden könne. Durch das Experimentieren mit der poetischen Sprache gewannen Schüler einen Zugang zur Lyrik, „bei dem sich eigenes Tun, Einsicht in Strukturen und Entdecken von Ausdrucksmöglichkeiten miteinander verbinden“ (Spinner 2000, 45). Spinner schlägt eine Vielzahl von operativ-kreativen Verfahren vor, von denen einige auf Rap-Texte übertragen werden können: die

Versordnung herstellen, einen Text aus seinen Teilen zusammensetzen oder den Text aus veränderter Perspektive wiedergeben. Das zuletzt genannte Verfahren könnte in Bezug auf den Rap so umgesetzt werden, indem den im Rap-Text formulierten Beleidigungen, dem Dissen, mit geeigneten Mitteln und Techniken entgegnet wird.

Der Vielseitigkeit von Rap-Songs wird man nur gerecht, wenn man neben dem Text auch ihrer Rhythmik Beachtung schenkt. Schüler können der Frage nachgehen, inwiefern der Beat den Text unterstützt. Dies lässt sich ebenso produktiv nützen, indem Schüler den Song vortragen, entweder im Originalbeat oder mit verändertem Rhythmus.

Da die Gefühlswelt eines Gangsta nicht nur mittels Sprache und Beat, sondern auch über Gesten, Kleidung, Verhalten sowie sonstige äußere Symbole vermittelt wird, erscheint es interessant und lehrreich, Videoclips zu Rap-Song-Interpretationen von Schülern zu drehen. Die szenische Interpretation kombiniert mit dem gerappten Vortrag bringt vielfältige kreative Möglichkeiten mit sich. Was nach Spinner für viele Gedichte gelte, nämlich dass sie erst im Vortrag ihre Wirkung richtig entfalten, gilt für Rap-Texte umso mehr.

Die vielfältigen Möglichkeiten der Rap-Songs können genutzt werden, um literarische Kompetenz – „seit jeher ein Kernanliegen des Deutschunterrichts“ (Spinner 2006, 6) – zu vermitteln. Der Umgang mit Rap-Songs kann nach Ansicht des Autors der vorliegenden Arbeit zumindest drei von Spinners elf Aspekten literarischen Lernens wirksam fördern.

„Sprachliche Gestaltung aufmerksam wahrnehmen“ reicht Spinner zufolge vom mehr intuitiven Empfinden von Klang und Rhythmus – besonders prägend im Rap – bis zur Textanalyse einschließlich der Sprach- und Stilanalyse. Wichtig sei, dass dabei die Funktion für die ästhetische Wirkung erkannt und erfahren wird.

„Mit Fiktionalität bewusst umgehen“ sei kein einfaches Unterfangen, da in der Literatur Fiktion und Realitätsbezug in vielfacher Weise ineinander verwoben würden. Dies trifft in besonderem Maße auf Rap-Texte, in denen die Grenzen zwischen der Kunstfigur, dem Erzähler-Ich, und dem biografischen Autor verschwimmen.

„Literarisches und medienästhetisches Lernen“ sollte nach Spinner so verknüpft werden, dass sich Transfereffekte ergeben. In Bezug auf Rap-Songs können zwar nicht – wie in der Literatur – ganze Romane mit der zugehörigen Verfilmung vergleichend untersucht werden. Rezipienten können jedoch diskutieren, inwiefern das zu einem Rap-Song zugehörige Video den Text unterstützt, widerspricht oder neue Aspekte aufzeigt. Dabei kann auch auf film-ästhetische Mittel und deren Funktion eingegangen werden.

Ein vertieftes Arbeiten an Rap-Songs und vor allem an den Texten derselben wird nicht nur zu Erkenntniserweiterungen auf Seiten der Rezipienten führen. Die geförderte ästhetische Wahrnehmung wird vermutlich auch den Rezeptionsgenuss beim rein lustbetonten Anhören von Rap-Songs vergrößern.

Wegener zufolge (2007, 55) jedoch wird „[d]er Rezeptionsgenuss [...] mehrheitlich nicht mit der Begeisterung für phantasievollen und technisch perfekten Sprechgesang begründet, sondern liegt in der Abwertung des anderen, verbunden mit der für den Rap typischen Glorifizierung der eigenen Person.“ Außerdem liegt der Reiz wohl in der provozierenden Person der Rapper selbst sowie in den Inhalten und dem Sprachstil der Texte, die häufig gegen gesellschaftliche Konventionen verstoßen. Straub (2012, 8) formuliert, warum Gangsta-Rap bei vielen Jugendlichen so beliebt ist:

„Das klingt so gut wie immer cool, bisweilen brachial und martialisch, drohend aggressiv und verletzend, Gewalt verherrlichend und selbst schon gewaltsam, manchmal dagegen subtil und spielerisch, sensibel und sentimental, motivierend und mobilisierend, vielleicht sozialromantisch und verklärend [...].“

Es stellt sich die Frage, ob den Jugendlichen die Rezeption des Gangsta-Rap nicht nur gefällt, sondern sie die Teilhabe an dieser Art von Jugendkultur auch in ihrer Entwicklung unterstützen kann. Der Jugendphase, in der sich der größte Teil der Rap-Anhänger befindet, kommt laut Rösel (2007, 8f.) eine enorme Bedeutung hinsichtlich der Identitätsentwicklung zu. Auf der einen Seite könne die Identifikation mit einer bestimmten Szene generell die Orientierung in individualisierten gesellschaftlichen Strukturen erleichtern. Auf der anderen Seite ermögliche vor allem die Rezeption von Musik neue Orientierung an unterschiedlichen Lebensstilen, Persönlichkeits- und Handlungsmustern und erfülle damit eine ähnliche Funktion wie die Peers. Es bieten sich eigene Ausdrucksmöglichkeiten für Jugendliche, die unabhängig von den Erwachsenen erfahren werden können.

Um herauszufinden, welche Wirkung die Rezeption von Rap-Musik auf Jugendliche haben kann, führt Rösel narrative Interviews mit zwei jugendlichen Aggro Berlin-Fans durch. Sie stellt fest, dass keiner der beiden Jugendlichen – obwohl sie einen sehr unterschiedlichen sozialen Hintergrund aufweisen – durch die Musik zu Gewalttaten neige oder rassistische Ansätze zeige (vgl. Rösel 2007, 100). Die Rezeption dieser Musik diene in erster Linie der Stärkung ihres Selbstbewusstseins und dem Wohlfühlen. Unterschiede ließen sich vor allem hinsichtlich der Kritikfähigkeit und Distanz bei den Rezipienten erkennen.

Ob die Rezeption solcher zum Teil diskriminierender und beleidigender Texte auf manche Jugendliche doch eine Gewalt fördernde, verletzende oder in anderer Weise negative Wirkung ausübt, wie es Teile der Öffentlichkeit befürchten, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht abschließend beantwortet werden.

Erhellend wirken in jedem Fall die in dem Werk „*Wörter raus!?*“ veröffentlichten Beiträge der Wissenschaftlerinnen Rösch, Hahn und Sties, die sie der Debatte um eine diskriminierungsfreie Sprache im Kinderbuch beisteuern. Der Autor der vorliegenden Arbeit ist der Meinung, dass die getätigten Aussagen zumindest teilweise auf Rap rezipierende Jugendliche übertragen werden können.

Mit Verweis auf den aktuellen Stand der Literaturdidaktik entkräftet Rösch (2015, 49) die Behauptung, Kindern könne ein rassistischer Sprachgebrauch in der Literatur nicht zugemutet werden. Das Konzept der Erziehung durch Literatur sei völlig überholt und längst vom Konzept der Erziehung zur Literatur abgelöst. Die Rezipierenden sollten in ihrem Umgang mit Literatur als Mit-Denkende und nicht als Zu-Belehrende behandelt werden. Außerdem stellt Rösch die Frage, welche Kinder in der Debatte um diskriminierungsfreie Sprache eigentlich geschützt werden sollten: diejenigen der Mehrheitsgesellschaft oder die Angehörigen einer diskriminierten Gruppe. In der Diskussion um das Wort Neger kritisiert sie, dass Weiße – das ist die dominierende Gesellschaftsmehrheit – nicht mit Rassismus konfrontiert werden sollten, „um sie vor diesem unrühmlichen Erbe zu schützen“.

Aus einem ähnlichen Blickwinkel beleuchtet Saied (2012, 75-76) die in vielen Rap-Texten festzustellende Homophobie. Sie geht auf einen Artikel der TAZ ein, indem behauptet wird, dass die ablehnende Haltung gegenüber Homosexualität für junge Männer mit türkischen oder arabischen Wurzeln anschlussfähig sei. Sie kritisiert, dass durch diese Argumentation „die Homophobie einer konstruierten und imaginierten Kultur [zugeschrieben würde], ganz so als hätte es Homophobie in der Mehrheitsgesellschaft nie gegeben“. Die deutsche Kultur würde somit gewissermaßen freigesprochen. Außerdem liege der Erfolg des Gangsta-Rap wohl genau darin begründet, „dass Stereotype und Klischees [wie zum Beispiel Homophobie] reproduziert werden, die von der Mehrheitsgesellschaft den Anderen zugeschrieben werden“ (ebd., 104).

Hahn (2015, 98f.) beleuchtet das Thema diskriminierungsfreier Sprache anhand Nat Hentoffs Roman *Der Tag an dem sie das Buch verhaften wollten*. Dabei geht es um die Frage, „wie umfassend das Recht auf Rede- und Meinungsfreiheit ausgeübt werden darf,

aber auch darum, welcher Grad von Mündigkeit jungen LeserInnen zugesprochen werden kann“ (ebd., 113). Hahn schließt ihre Ausführungen mit der Aussage, dass Eingriffe in die Rede- und Meinungsfreiheit in einer Demokratie nicht willkürlich durchgesetzt werden und Interessen- und Normenkonflikte nur im ständigen Austausch und Aushandeln von Positionen bearbeitet werden könnten (ebd., 115). Die Aussagen lassen sich sehr wohl auf den gesellschaftlichen Diskurs um die Indizierung von Rap-Songs übertragen.

Sties (2015, 117f.) untersucht Form und Funktion aggressiver Sprechakte anhand von Beleidigungen in realistischen Bilderbüchern. Sie gibt zu bedenken, dass „durch das Tabuisieren bestimmter Formen [von Beleidigungen] deren Verletzungspotential [steigern könne]“ (ebd., 135). Sie unterscheidet vier Funktionen der Beleidigung mit unterschiedlichen Charakteristika und Mustern, die in unterschiedlichem Maße verletzen können (ebd., 121-124). Neben der Katharsisfunktion einer Beleidigung, also dem schlichten Abreagieren eigener negativer Gefühle, könne es auch darum gehen, die eigene Position durch aggressives Sprechverhalten zu stärken und Macht über den Gesprächsteilnehmer auszuüben. Außerdem könne aggressives Verhalten in Form von Beleidigungen dazu dienen, eine Gruppenidentität aufzubauen und gegenüber einer Fremdgruppe zu schützen. Sei das Verhalten geplant-systematisch und richte sich die Aggression gegen eine Person einer bestimmten Gruppenzugehörigkeit, dann spreche man von Diskriminierung. Letztendlich können Beleidigungen aber auch „soziale Bindungen zwischen Individuen stärken und positiv zur Gruppenidentität beitragen“. Innerhalb dieser „in-group“-Funktion „können Schimpfwörter sogar dazu dienen, Ausdruck großer Bewunderung einer Person zu sein“.

Weiterhin erkennt Sties verschiedene Funktionen konventionalisierter Beleidigungen. Zum einen diene eine Beleidigung dazu, „eine bestimmte Person allgemein oder aufgrund einer ihr zugeschriebenen Eigenschaft abzuwerten“ (z.B. „Ferkel“). Zum anderen könne man eine Person einer bestimmten negativ titulierten Gruppe zuweisen (z.B. „Kanake“). Andere Beleidigungen (z.B. „Behinderter“) „verweisen auf soziale Kategorien, denen soziohistorisch ein verminderter gesellschaftlicher Wert zugeschrieben wird“. Schließlich gebe es noch Beleidigungen, die ursprünglich an eine bestimmte Personengruppe gerichtet waren, die aber metaphorisch zu verstehen seien und bei denen es zu Bedeutungsverschiebungen oder Bedeutungserweiterungen kommen könne (z.B. „Spast“). Der Bezug zur ursprünglichen Adressatengruppe könne entweder vollkommen verloren

gehen oder zu einer Form von Ambiguität führen. Dieser zuletzt genannte Typ der Beleidigung ist im Rap vielfach anzutreffen.

Da es eine der herausragenden Funktionen innerhalb von Rap-Texten ist, den Gegner herabzusetzen, zu dissen, liegt es nahe, die Texte auf die von Sties genannten Kategorien zu untersuchen. So kann die Beschäftigung mit Rap-Texten zum Erwerb von kommunikativen Kompetenzen genutzt werden und Jugendliche ermächtigen, „mit mehr Witz und sprachlicher Gewandtheit die Diskriminierenden selbst bloßzustellen“ (ebd., 136).

Wie Rap-Songs auf Rezipienten wirken, wie die meist jugendlichen Fans auf Songs reagieren, lässt sich zumindest teilweise im Netz nachforschen. Auf YouTube und weiteren Plattformen, auf denen Rap-Songs abgespielt werden, haben angemeldete Nutzer die Möglichkeit, Kommentare zu schreiben und sich innerhalb der Community auszutauschen. Die unten abgebildeten Kommentare zeigen Reaktionen auf Kollegahs Song *King*.

laden, entsichern und anvisieren
ich komme und erkenne die Angst in dir
denn du weißt ich baller' die tödlichen Zeilen raus,
die dann das ganze Land zitiert
..
Hoes sagen, ich wünschte mein Freund wäre so cool wie Kollegah
denn er ist
King - Lorbeerkränze, die mein Haupt zieren
King - Ich habe Raubtiere als Haustiere
King - Ich gebe den Bitches, was die Bitches verdienen
hab' nie die Zukunft gelesen, sondern Geschichte geschrieben
..
(Kollegah: *King* 2014, www.magistrix.de)

Die Kollegah-Fans Damir, Agon und mc altona sind sich wie alle anderen Nutzer der Plattform magistrix einig über ihre Bewunderung für Kollegah und sein Werk *King*.

<p>von mc altona 25. März, 14:49 Uhr</p> <p>ey voll geht ab das ey kollege is soo cool und voll auch hart drauf und so bin gestern bei rot über eine spielstrassevegegangen. fett. hab mich gefühlt wie gangster -voll extrem krass hatte meinen discman an und hab diesen song gehört alle sind voll zur seite gegangen als ich gekommte rispekt weiter so</p>	<p>von Damir</p> <p>Hey Kollegah Der Boss Und Farid is auch richtig cool Kollegah Du bist so cool</p> <hr/> <p>von Agon</p> <p>Lyrisch besser als Goethe!</p>
--	---

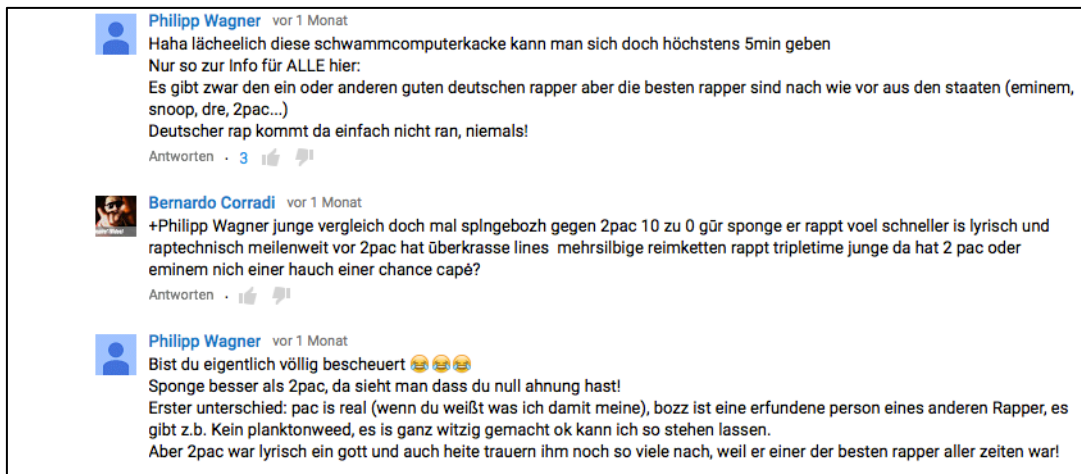
(Quelle: <http://www.magistrix.de/lyrics/Kollegah/King-1187033.html>)

Kollegah wird von Damir freundschaftlich geduzt, der so die Distanz zum großen Vorbild reduziert. Agon vergleicht Kollegah mit Goethe und stellt so die Verwandtschaft des Rap zur Lyrik her. Der Nutzer mc altona fühlt sich durch die Rezeption des Songs selbst wie ein Gangsta. An der Umgangssprache wird deutlich, dass sein Kommentar aus seinem Inneren kommt. Er lebt den Gangsta-Rap.

Das im April 2014 auf YouTube veröffentlichte Video zum Song *King* zählt mehr als elf Millionen Besucher und über 8.000 Kommentare (Stand 21.01.2016). Die meisten Fans sind sich auch hier in ihrer Lobpreisung für Kollegah einig. Kritische Kommentare können aber auch Wortwechsel auslösen, bei denen teilweise argumentativ um die Qualitäten einzelner Rapper gestritten, zum anderen aber auch die Grenzen des guten Geschmacks überschritten werden. Der Nutzer Bernardo Corradi kritisiert das Video zu King und preist den Rapper SpongeBOZZ. Es entsteht ein Battle zwischen Quit und Corradi, das vom Sprachstil her etwas an Gangsta-Rap erinnert.



Corradi und Philipp Wagner setzen sich zumindest eine Zeit lang fachlich auseinander und streiten darum, welcher Künstler die besseren technischen Fähigkeiten besitzt.



(Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=HbtGDZf9Ts8>, aufgerufen am 21.01.2016)

5.2. Analyse ausgewählter Stücke

Die beiden Rap-Songs, die an dieser Stelle analysiert werden, stammen von Rappern, die in der Befragung von einigen Schülern als Lieblingsinterpreten genannt werden. Die Rap-Gruppe K.I.Z. wurde bereits in Kapitel 4.1 dem Lager der 'ironischen' Rapper zugeordnet. Neben übertrieben sexistischen und makabren Liedern produzieren sie auch gesellschaftskritische Songs, zu denen das an dieser Stelle vorgestellte Werk *Hurra, die Welt geht unter* zu rechnen ist. Kurdo dagegen gehört zu den Rappern, die auf ihre Authentizität bauen und in den Texten ihre Herkunft sowie ihren Erfolg beschwören. Der Song *Slumdog* zeigt dies eindrucksvoll.

Beide Songs sind frei von den für den Battle- und Gangsta-Rap so typischen Punchlines, da in den Texten keine Gegner attackiert werden. Aus diesem Grund werden im Anschluss an die Analysen der beiden Songs einige Verse des Rappers Kollegah, der als Experte für Punchlines gilt, untersucht.

Der Song *Hurra, die Welt geht unter* des gleichnamigen Albums der Rap-Gruppe K.I.Z. wurde im Jahr 2015 veröffentlicht. Zu dem Song wurde ein Video gedreht, das auf YouTube angesehen werden kann und bereits über dreizehn Millionen mal abgerufen wurde (Stand 21.01.2016).

In dem Song geht es – wie der Titel schon vermuten lässt – um den Weltuntergang oder treffender um das Leben nach dem Untergang des gegenwärtigen Gesellschaftssystems.

Ohne auf Musik und Video im Detail eingehen zu können, kann festgestellt werden, dass das Zusammenspiel von Beat, Film und Text einen insgesamt stimmigen Eindruck

erweckt. So wie der Text von zwei unterschiedlichen Stimmen wiedergegeben wird, so gibt es dementsprechend zwei Drehorte und zwei unterschiedliche Rhythmen.

Der Text beschreibt aus der Wir-Perspektive ein soziales Zusammenleben, bei dem die Regeln des modernen kapitalistischen Gesellschaftssystems außer Kraft gesetzt sind. Aus dieser utopischen Gegenwart heraus wird gelegentlich an die Vergangenheit erinnert, an die Zeit sozialer Unruhen, die Zeit vor der Bombe. Der Text wird untermalt von einem typischen Rap-Beat, der Film zeigt eine Gruppe junger Männer, die ein freies Leben auf einem Boot verbringen.

Den Refrain, indem der Untergang dieser Welt von einem anderen lyrischen Wir bejubelt wird, singt ein anderer Sänger an einem anderen Ort, nämlich einem Atomschutzbunker.

<i>Hurra, die Welt geht unter (K.I.Z.)</i>	
<p>Kleidung ist gegen Gott. Wir tragen Feigenblatt schwingen an Lianen übern Heinrichplatz und die Alten erzählen vom Häuserkampf beim Barbecue in den Ruinen der Deutschen Bank.</p> <p>Vogelnester in einer löchrigen Leuchtreklame wir wärmen uns auf an einer brennenden Deutschlandfahne und wenn einer auf 'ner Parkbank schläft dann nur weil sich ein Mädchen an seinen Arm anlehnt.</p> <p>Drei Stunden Arbeit am Tag, weil es mehr nicht braucht heute Nacht denken wir uns Namen für Sterne aus danken dieser Bombe vor zehn Jahren und machen Liebe bis die Sonne es sehen kann.</p> <p>Weißt du noch, als wir in die Tische ritzen in den Schulen "Bitte Herr, vergib ihnen nicht, denn sie wissen was sie tun!" unter den Pflastersteinen wartet der Sandstrand wenn nicht mit Rap, dann mit der Pumpgun.</p> <p>Und wir singen im Atomschutzbunker: "Hurra, diese Welt geht unter!" "Hurra, diese Welt geht unter!" "Hurra, diese Welt geht unter!" (2x) Auf den Trümmern das Paradies.</p> <p>Nimm dir Pfeil und Bogen, wir erlegen einen Leckerbissen es gibt kein' Knast mehr, wir grill'n auf den Gefängnisgittern verbrannte McDonalds zeugen von unsern Heldentaten seit wir Nestlé von den Feldern jagten,</p> <p>schmecken Äpfel so wie Äpfel und Tomaten nach Tomaten und wir kochen unser Essen in den Helmen der Soldaten. Du willst Einen rauchen? Dann geh dir was pflücken im Garten doch unser heutiges Leben lässt sich auch nüchtern ertragen.</p>	<p>Komm, wir fahren in den moosbedeckten Hallen im Reichstag ein Bürostuhlwettrennen unsere Haustüren müssen keine Schlösser mehr haben Geld wurde zu Konfetti und wir haben besser geschlafen.</p> <p>Ein Goldbarren ist für uns das gleiche wie ein Ziegelstein der Kamin geht aus, wirf mal noch 'ne Bibel rein die Kids gruseln sich, denn ich erzähle vom Papst dieses Leben ist so schön, wer braucht ein Leben danach?</p> <p>Und wir singen im Atomschutzbunker: "Hurra, diese Welt geht unter!" ...</p> <p>Die Kühe weiden hinter uns, wir rauchen Ott, spielen Tower dort wo früher der Potsdamer Platz war wenn ich aufwache, streich ich dir noch einmal durchs Haar "Schatz, ich geh zur Arbeit, bin gleich wieder da."</p> <p>Wir stehen auf wann wir wollen, fahren weg wenn wir wollen sehen aus wie wir wollen, haben Sex wie wir wollen und nicht wie die Kirche oder Pornos es uns erzählen Baby, die Zeit mit dir war so wunderschön.</p> <p>Ja, jetzt ist es wieder aus, aber unsere Kinder wein' nicht denn wir ziehen sie alle miteinander auf erinnerst du dich noch, als sie das große Feuer löschen wollten? Dieses Gefühl, als in den Flammen unsere Pässe schmolzen?</p> <p>Sie dachten echt, ihre Scheiße hält ewig ich zeig den Kleinen Monopoly, doch sie verstehn's nicht "100€ Schein? Was soll das sein?" Wieso soll ich dir was wegnehm' wenn wir alles teil'n?"</p> <p>Und wir singen im Atomschutzbunker: "Hurra, diese Welt geht unter!" ... Auf den Trümmern das Paradies.</p>

Abbildung 4: Lyrics des Songs *Hurra, die Welt geht unter* von K.I.Z. (eigene Transkription)

Bezüglich der Struktur des Textes, der Strophen- und Versordnung, orientiert sich der Autor der vorliegenden Arbeit an den Endreimen. Auf diese Weise entstehen insgesamt zwölf Strophen, die je aus vier Versen bestehen. Jeweils nach vier Strophen in Folge wird der Refrain gesungen. Die durchgängige Struktur des Textes erfährt nur an zwei Stellen eine Abweichung: zum einen wird der Text mit einem Einzeiler eingeleitet („Kleidung ist gegen Gott.“), gefolgt von der ersten Strophe. Zum anderen ergibt sich auf Grundlage der

gewählten Strophenordnung ein Strophenenjambement im Übergang von Strophe V auf Strophe VI. Die beiden Abweichungen werden mittels Zeichensetzung kenntlich gemacht. So wie die Auftaktzeile enden sämtliche Strophen mit Ausnahme der Strophe V mit Satzschlusszeichen. Die Kommasetzung am Ende der Strophe V unterstreicht das Enjambement.

Der Kritik am modernen westlichen Gesellschaftssystem wird die Vision einer utopischen anarchischen Gesellschaftsordnung entgegengesetzt. Ein wesentliches Thema ist der Glaube. Dabei richtet sich der Spott nicht gegen Gott – dessen Existenz wird in der Auftaktzeile bestätigt, und in Strophe V wird an ein Gebet zu Gott erinnert –, sondern gegen Religion und Kirche. Dies wird mit anschaulichen Bildern verdeutlicht. Auf das Paradies bräuchte man nicht zu warten, das könne auf den Trümmern der alten Weltordnung erwachsen (Refrain). Ein Leben nach dem irdischen sei zwecklos (Strophe VIII/Zeile 4), das Feigenblatt könne bereits jetzt getragen werden (I/1). Die Wertlosigkeit der Kirche wird unterstrichen, wenn mit der Bibel das Feuer am Brennen gehalten werden soll (VIII/2). Als bedrohlich wird sie dargestellt, wenn den Kindern Gruselgeschichten vom Papst erzählt werden (VIII/3).

Das zentrale Motiv des Textes ist die Kritik am kapitalistischen Gesellschaftssystem. In bildhafter Sprache wird der kapitalistischen Lebensform eine alternative Lebensweise gegenübergestellt. So wird zum Beispiel die Nahrung mit Pfeil und Bogen erlegt (V/1) und in den Ruinen der Deutschen Bank gegrillt (I/4). Eine besonders eindrückliche Metapher für den Niedergang des Systems sind die „moosbedeckten Hallen“ im Reichstag, wo das lyrische Wir zum Bürostuhlwettrennen aufruft (VII/1-2). Die Wirkung wird zusätzlich verstärkt durch das die Metapher zerschneidende Enjambement.

Ebenso eindrucksvoll ist die Metapher „wir kochen unser Essen in den Helmen der Soldaten“ (VI/2), die im Zusammenspiel mit den vorangehenden Versen ihre volle Wirkung entfaltet. Während die ersten drei Verse der Strophe V – bedingt durch den Breakbeat – ein ungleichmäßiges Versmaß aufweisen, entsteht in Zeile 4 ein gleichmäßiges Versmaß mit jeweils einer Hebung und drei Senkungen, das über das Strophenenjambement hinweg durchgehalten wird. In den ersten beiden Zeilen der Strophe VI gibt der Beat einen auffallend harmonischen Takt vor, mit jeweils vier Hebungen und zwölf Senkungen, der diese Textpassage zu einem hervorstechenden Moment des Songs macht. Die angedeutete Harmonie wird nochmals verstärkt durch den reinen Endreim „Tomaten“/„Soldaten“ (VI/1-2), der im Song nur an dieser Stelle vorkommt.

In Strophe 10 betonen zwei identische Binnen- und Endreime auf repetitive Weise, wie schön das Leben nach der Apokalypse ist. In der dritten Zeile der Strophe wird mittels Antithese das alte, verlogene und unmoralische Leben vor dem Umbruch gegenübergestellt.

„Wir stehen auf wann wir wollen, fahren weg wenn wir wollen
sehen aus wie wir wollen, haben Sex wie wir wollen
und nicht wie die Kirche oder Pornos es uns erzählen“

Als Gegenpol zum übrigen Text fungiert der Refrain, der insgesamt dreimal gesungen wird. Er hebt sich formal wie inhaltlich vom Rest ab. Die Darbietung ist weniger der typische Sprechgesang, sondern eher ein harmonischer Gesang ohne Breaks. Durch die mantra-artige Wiederholung von „*Hurra, diese Welt geht unter!*“ und den freudigen, melodischen Gesang wird die Vorfreude auf das Paradies nachempfindbar.

Der Rap-Song kann als Kritik am gegenwärtigen System und Aufruf zum utopischen Träumen verstanden werden. Utopisch deshalb, weil es schwer vorstellbar ist, dass nach einer Nuklearkatastrophe – dass es sich um eine Atombombe handelt, wird im Video klar – „Tomaten nach Tomaten“ schmecken und alle Menschen friedlich miteinander leben.

Nicht ganz von der Hand zu weisen wäre auch eine ironische Deutungsweise. In diesem Sinne würde den Menschen ein Spiegel vorgehalten, die meinen, sie könnten sich in einem Atomschutzbunker schützen und das Ende eines Atomkrieges abwarten. In diesem Glauben wurden bekanntlich in den 1970er Jahren Tausende von Bunkern in Deutschland erbaut. Die Ironie könnte sich auch gegen Sozialisten oder Kommunisten richten, die ideologische, nicht realisierbare, Vorstellungen eines alternativen Zusammenlebens haben.

Der vorgestellte Rap-Song von K.I.Z. ist also nicht nur inhaltlich und sprachlich vielseitig, sondern auch vieldeutig hinsichtlich der Interpretationsmöglichkeiten. In einer Schulklasse, in der sich viele verschiedene Rezipienten Gedanken über das Werk machen, werden voraussichtlich noch weitere Seiten des Songs wahrgenommen, die im Rahmen dieser Analyse unentdeckt bleiben müssen.

Der Song *Slumdog* des Rappers Kurdo wurde als Teil des Albums *Slumdog Millionär* im Jahr 2014 veröffentlicht. Zu dem Song wurde ein Video gedreht, das auf YouTube angesehen werden kann und über zwei Millionen mal abgerufen wurde (Stand 08.02.2016).

Der Song gibt Kurdos persönliche autobiografische Erfolgsgeschichte wider, den märchenhaften Aufstieg eines Migranten in Deutschland. Aufgewachsen als Kind in

irakischen Slums schafft es der Erzähler bis in die deutschen Charts, er wird zum erfolgreichen deutschen Gangsta-Rapper.

Der Titel *Slumdog* verweist direkt auf den Protagonisten des Liedes. Der Titel könnte eine Referenz auf den preisgekrönten britischen Kinofilm *Slumdog Millionär* von Danny Boyle aus dem Jahr 2008 sein. So gesehen ist bereits im Titel der Weg, den die Hauptfigur im Laufe des Liedes gehen wird, nämlich erfolgreich und reich zu werden, vorgezeichnet.

In dem den Song begleitenden Video wird im Wechsel der Rapper Kurdo und ein zerfallenes Wohngebiet, das den im Lied besungenen irakischen Slum darstellt, gezeigt. Der überwiegend gleichmäßige Beat ist unterlegt mit einem die Stimmung lenkenden Basston, der den Inhalt des Textes durch ein sich steigendes Moment unterstützt.

Der größte Teil des Textes beschreibt aus der Wir-, selten aus der Ich-Perspektive die Erinnerungen an das Leben einer Gruppe von Jungs im irakischen Slum. Es wird geschildert, wie hart und gleichzeitig erfüllend das einfache Leben dort war. Den Erinnerungen an damals wird die Gegenwart gegenübergestellt, in welcher der Protagonist aus der Ich- und aus der Er-Perspektive berichtet, wie erfolgreich er trotz seiner schwierigen Kindheit wurde.

<i>Slumdog</i> (Kurdo)	
Ahh Die frechen Jungs, wir saßen in der Klasse ganz hinten wir waren Slumdogs, die Wasser aus der Hand trinken. In diesem Slum, Junge, gibt es keinen Paragraph leb' dein Leben, Lifestyle Barr-Allah.	Und wir sahen, wie Helikopter übers Land fliegen Mann, wir taten so als würden wir sie abschießen. Ich hab's geliebt, schlafen auf dem Dach der Sonnenschein am Morgen, die Straße macht uns wach.
Ja Mann, wir liebten diesen Lifestyle tun was wir wollen, dreckig und frei sein. Wir hatten keinen Spielplatz, leben Stil extrem wir spielten auf dem Bordstein Benz zählen.	Bei den Nachbarn essen, zu vertieft in Armut schieß drauf wir hatten Spaß, Fußball spielen barfuß. Nach dem Spiel gab es Eis oder Tee ausruhen und dann liefen wir gemeinsam zur Moschee.
Fünf beste Freunde, wir hatten keine Kinokarten einer nahm das Geld und vier mussten vor'm Kino warten. Wenn er raus kommt, erzählt er uns den Film er bewegt sich wie im Film, Mann das Leben war so wild.	Salamu Aleykum, Aleyk wa Salam ... Salamu Aleykum, Aleyk wa Salam ...
Spring um dein Leben, von Gartenzaun zu Gartenzaun mit vollen Tüten, Früchte aus dem Garten klauen. Kämpfen war Alltag, meine Straße gegen deine deswegen haben wir Narben auf dem Kopf von den Steinen.	Immer noch derselbe Typ, immer noch der gleiche Sound immer noch der freche Junge, immer noch so geil und braun. Ja genau, jetzt macht der Slumdog Business Lambos, Blitzlicht, Rambo, Fitness.
Salamu Aleykum, Aleyk wa Salam wo ich herkomm', ich komm' aus den Slums wo alles begann, von Serseri zu Mann Millionär oder Bankrott, ein Slumdog bleibt ein Slumdog	Damals lief ich mit kaputten Schlappen durch die Straße guck mich an, heute ist mein Name eine Marke. Dieser Slumdog, der gestern auf 'nem Esel saß fährt heute einen Benz in Edelschwarz.
Salamu Aleykum, Aleyk wa Salam ...	Mein Umsatz steigt, Bankkonten wechseln schieß auf Bonzen-Mädchen, ich will eine Slumdog-Prinzessin. Und das Alles kommt nicht von allein ich hab jeden Tag gekämpft, ich hab jeden Tag geweint.
Wir haben im Schlamm gespielt, haben uns am Fluss gewaschen meine Kindheit war ein Traum, ich würd' es keine Stunde hassen. Diese Jungs, die gegen Regel verstoßen wurden von zu Hause aus mit Schlägen erzogen.	Ich bin der Junge aus der Kriegszeit Nord-Iraks K-K-K-K-Kurdo, vom Asylheim in die Charts. Ich bin der Junge aus der Kriegszeit Nord-Iraks Kurdo, vom Asylheim in die Charts.
Wir lernten schnell, auf der Straße gibt es kein Vertrauen ja, auf der Straße haben wir nach der Schule Eis verkauft. Pyjamahose, Unterhemd, schieß drauf ich muss weiter sparen gutes Essen, schicke Kleider gab es nur an Feiertagen.	Salamu Aleykum, Aleyk wa Salam ... Salamu Aleykum, Aleyk wa Salam ...

Abbildung 6: Lyrics des Songs *Slumdog* von Kurdo (eigene Transkription)

Ähnlich wie im vorhergehenden Song werden Strophen- und Versordnung anhand der Endreime festgelegt. Es liegt ein durchgängiger aabb-Paarreim vor. Der Beat und der Basston unterstützen die Einteilung in vierzeilige Strophen. Die gleichmäßige Struktur des Textes setzt sich aus insgesamt zwölf Strophen, die aus je vier Versen bestehen, zusammen. Jeweils nach vier Strophen in Folge wird der Refrain gesungen.

Die ersten acht Strophen des Textes sind eine Rückschau in die Kindheit des Erzählers. Der erste Vers verbildlicht, dass der Erzähler in seinem Leben ganz hinten starten musste, um dann später durch eigene Leistung die Konkurrenten zu überholen.

Die frechen Jungs, wir saßen in der Bank ganz hinten

Durch die überwiegende Verwendung des Präteritums wird zum einen der Wahrheitsgehalt der Story unterstrichen, zum anderen bekommt der Rezipient den Eindruck, Kurdo berichte aus seiner eigenen realen Vergangenheit. Das Ich oder Wir scheint also kein lyrisches, sondern ein empirisches Ich zu sein. Das Wissen um Kurdos Biografie bestätigt den Eindruck der Authentizität.

In Strophe III wechselt der Erzähler, während er von seiner Kindheit berichtet, vom Präteritum in die Gegenwartsform. Dadurch wird die Handlung lebendig, sie wird aus der Vergangenheit geholt. Der Rezipient fühlt sich näher am Geschehen und emotional beteiligt.

einer nahm das Geld und vier mussten vor'm Kino warten.
Wenn er rauskommt, erzählt er uns den Film
er bewegt sich wie im Film, Mann das Leben war so wild.

Nur an einer einzigen Stelle im Text (III/1-2) wird ein reiner Reim verwendet („Kinokarten“/ „Kino warten“). Ansonsten handelt es sich um Assonanzen (zum Beispiel „ganz hinten“/„Hand trinken“ in I/1-2), wie sie in Rap-Songs üblich sind.

Ein zentrales Motiv des Textes ist die Straße. Der Erzähler macht deutlich, dass er das Leben und Überleben auf der Straße bereits als Kind erlernt hat (VI/1) und daher als authentischer Straßenrapper wahrgenommen werden muss.

Wir lernten schnell, auf der Straße gibt es kein Vertrauen

Die geschilderten Handlungen der Kinder werden wohl bei Erstrezeption vom Hörer erst einmal wortwörtlich verarbeitet. Es entstehen beim Rezipienten Bilder von spielenden und kämpfenden, glücklichen und armen, starken und mutigen Kindern. Zum andern können manche Schilderungen auch im übertragenen Sinne verstanden werden. Als „Slumdogs, die Wasser aus der Hand trinken“ (I/2) mussten die Kinder von der Hand in den Mund

leben, während der erwachsene Kurdo nun wohlhabend ist. Die Formulierung „vier mussten vor'm Kino warten“ (III/2) kann für die Ausgrenzung aus der Gesellschaft stehen, gegen die auch heute noch Menschen mit Migrationshintergrund zu kämpfen haben.

Ein weiteres Motiv des Textes ist der islamische Glaube des Erzählers, der ihm offenbar geholfen hat, seinen Weg im Leben zu gehen. „Leb' dein Leben“ (I/4) – diese Aufforderung verknüpft er mit „Barr-Allah“, einem der 99 Namen des Propheten. Der Vers kann als Aufforderung an den Rezipienten verstanden werden, seine Lebensweise auf den Glauben auszurichten. Allerdings dürfte damit keine Radikale, sondern eine zeitgemäße Auslegung des Korans gemeint sein, da der Erzähler neben „Barr-Allah“ mit „Lifestyle“ einen modernen Begriff, einen Anglizismus, stellt.

Der muslimische Glaube des Erzählers wird auch durch die mantra-artige Wiederholung des ersten Verses im Refrain betont. „Salamu Aleykum, Aleyk wa Salam“ ist eine arabische Redewendung, die Muslime zur Begrüßung verwenden und heißt so viel wie „Der Friede sei mit dir“ (vgl. Zinobeatz 2014, 1).

Wie viel der Erzähler seinem Glauben zu verdanken hat, wie wichtig sein Glaube für ihn in der Vergangenheit war und noch immer ist, wird beim Übergang von Strophe VIII – unterbrochen durch den Refrain – nach Strophe IX deutlich.

ausruhen und dann liefen wir gemeinsam zur Moschee.
[Refrain]
Immer noch der selbe Typ, immer noch der gleiche Sound

Strophe VIII spielt noch in der Kindheit, in der die Jungs die Moschee besuchen. Das alte Leben endet mit dem Begriff „Moschee“. Mit Strophe IX beginnt die Schilderung des neuen Lebens mit Wörtern wie „Immer“, „selbe“ und „gleiche“. Der Erzähler bekennt sich zu seiner Vergangenheit, zu seinem Glauben, dem er trotz Reichtum und Erfolg die Treue hält. Er bleibt der „selbe Typ“ und spielt „immer noch de[n] gleiche[n] Sound“. Der unveränderte Beat des Songs unterstützt die moralische Beständigkeit im Leben des Erzählers. Außerdem wird hier nochmals Kurdos Authentizität betont.

In Strophe IX befindet sich der Wendepunkt der Story. Der Erzähler nennt die Statussymbole, die er nun sein Eigen nennen darf. Ein zeilenüberspringender Stabreim („Slumdog Business“/„Lambos, Blitzlicht“/„Rambo, Fitness“) – begleitet durch einen etwas gedehnten Beat – heben die Besonderheit der Stelle hervor. Gleichzeitig wird der Schilderung der Schein des objektiven Urteils beigelegt, indem der Erzähler von der Ich-Perspektive in die dritte Person wechselt (IX und X).

Ja genau, jetzt macht der Slumdog Business
Lambos, Blitzlicht, Rambo, Fitness
[...]
Dieser Slumdog, der gestern auf 'nem Esel saß
fährt heute einen Benz in Edelschwarz.

Dass der Erzähler trotz Erfolg nicht die Bodenhaftung verloren hat, dass er immer noch „derselbe Typ“ ist, wird in folgendem Vers (XI/2) nochmals herausgestellt:

scheiß auf Bonzen-Mädchen, ich will eine Slumdog-Prinzessin

Im zweiten Teil des Textes (ab Strophe IX) wird neben der Beständigkeit das neue Leben in Kontrast zum alten Leben gestellt. Den Kontrast versprachlichen Gegensätze wie „damals“/„heute“ (X/1-2), „Esel“/„Benz“ (X/3-4) oder „Slumdog-Prinzessin“/„Bonzen-Mädchen“ (X/1-2). An einer Stelle wird auch der Übergang vom alten ins neue Leben angedeutet. Durch „vom Asylheim in die Charts“ wird deutlich, dass der gesellschaftliche Aufstieg des Erzählers erkämpft werden musste.

Im Refrain wird der gesamte Inhalt des Textes verdichtet, indem die Kontraste zwischen altem und neuem Leben auf die immerwährende Beständigkeit des Erzählers treffen. Die Kontraste werden durch die Gegensätze „Serseri“¹/„Mann“ sowie „Millionär“/„Bankrott“ versprachlicht, die Beständigkeit durch die Phrase „ein Slumdog bleibt ein Slumdog“.

Der Erzähler spricht an manchen Stellen des Songs den Rezipienten direkt an, motiviert ihn („leb' dein Leben“ I/4) und löst die Distanz zwischen Erzähler und Rezipient auf („Junge“ I/3, „Ja Mann“ II/1). Dies, die einfache Handlung und Sprache des Textes, die empfundene Ehrlichkeit und Authentizität des Songs sowie Kurdos Aussprache, der die Herkunft des Rappers anzumerken ist, dürften den Song besonders für Jugendliche mit kurdischem Migrationshintergrund attraktiv machen. Dies bestätigen auch die von Nutzern auf YouTube hinterlassenen Kommentare, in denen deren patriotische Gesinnung zum Ausdruck kommt. Für sie scheint der Song und Kurdo selbst Impuls und Motivation für ihr Leben zu sein.

¹ Serseri ist türkisch und bedeutet Penner, Gammler (vgl. Zinobeatz 2014, 1)

Ein Rapper wie Kollegah verdankt seine Popularität vor allem seinen technischen Fähigkeiten, den mit Mehrfachreimen, Vergleichen und Ambiguitäten gespickten, teils in Doubletime vorgetragenen Punchlines, von denen eine Auswahl im Folgenden untersucht wird.

Kuck wie ich Rapper schlage, kuck was ich für ne Kette trage
deshalb jetzt mal ein Hoch auf mich, als wär' ich eine Wetterkarte.

(Kollegah: *Kuck auf die Goldkette* 2007)

Der Erzähler erhöht die eigene Person (Boasting), indem er sich über andere Rapper stellt und mit der Goldkette als Statussymbol protzt. Der Endreim – oder besser die Assonanz am Ende des Verses – („Kette trage“ / „Wetterkarte“) wird erweitert durch einen Binnenreim („Rapper schlage“). Der Vergleich in Zeile 2 („als wär' ich eine Wetterkarte“) wird verschränkt mit einer Doppeldeutigkeit des Begriffs „Hoch“: einmal als Teil der Phrase „ein Hoch auf mich“, zum Zweiten als geografischer Fachbegriff.

Ich sagte: "Koch mir Kaffee!"
doch hab's mir noch überlegt
und will jetzt doch lieber Tee
wie'n französischer Freiheitskämpfer.

(Kollegah: *Sohnemann* 2010)

Der Erzähler spricht zur Mutter seines unehelichen Sohnes, die er im Song als „Schlampe“ tituliert und wie eine Haushälterin behandelt. Die ersten drei Verse sind von einem gleichmäßigen Beat getragen, der 'gut ins Ohr geht'. Die Betonungen liegen auf den Reimwörtern „Koch“, „noch“ und „doch“ sowie auf „Kaffee“, „überlegt“ und „Tee“. Die vierte Zeile hebt sich deutlich ab. Sie wird durch eine längere Pause abgesetzt, der Beat bricht ab, und auch lautlich hat sie keine Gemeinsamkeiten mit den vorangegangenen Versen. Der Zusammenhang wird auf semantischer Ebene hergestellt und wird erst auf den zweiten Blick klar. Durch die lautliche Ähnlichkeit, die Homophonie, von „lieber Tee“ und „liberté“ entsteht eine Ambiguität, die im vierten Vers inhaltlich weitergeführt wird. Begriffe wie „Freiheit“ und „französischer Freiheitskämpfer“ deuten wohl darauf hin, dass der Erzähler nicht bereit ist, die Verantwortung für seine Familie zu übernehmen.

bin kein britischer Lord, doch geb' mein' Dienern Schellen
wenn sie sich nicht vorm Sir verneigen wie Riesenwellen

(Kollegah: *John Gotti* 2015)

Im Song *John Gotti* inszeniert sich der Erzähler als Drogenboss. Kollegah verwebt in den beiden Versen einen Paarreim („Schellen“ / „Riesenwellen“) mit einer Metapher („verneigen wie Riesenwellen“) und einer homophonen Doppeldeutigkeit. Der

Ausdruck „Sir verneigen“ kann ebenso aufgefasst werden als „Surfer neigen“, wodurch aus der Metapher ein simpler Vergleich wird.

Der folgende Textausschnitt des Songs *Hoodtales II* wird als Beispiel für die häufig präsente Obszönität in Rap-Texten vorgestellt. Die Überlegenheit des Erzählers wird herausgestellt, indem das Gegenüber mit „Kid“ angesprochen wird, während sich der Sprecher selbst „Boss“ nennt. In der zweiten Zeile wird auf oralen Geschlechtsverkehr angespielt. Das stilistisch Besondere an dem Verspaar ist, dass jeweils zwei homophone Doppeldeutigkeiten aufeinander folgen. Der Begriff „sächsischen“ spiegelt sich in „sechs Ischen“, umgangssprachlich veraltend für junge Frauen (duden.de); „Dialekt“ findet seinen semantischen Gegenpart in „die er leckt“.

Kid, und du hast sächsischen Dialekt?
der Boss nicht, er hat sechs Ischen, die er leckt.
(Kollegah: *Hoodtales II* 2009)

Die beispielhaften Analysen geben einen Eindruck dafür, dass die Vielfalt des Rap ganz unterschiedliche Möglichkeiten eröffnet, sich Rap-Songs zu nähern. Wie Jugendliche gegenwärtig mit Rap-Songs umgehen, welche Gewohnheiten sie an den Tag legen, soll die im folgenden Kapitel vorgestellte Studie aufdecken.

6. Erhebung

6.1. Zielsetzung und Methodik

Zielsetzung der Erhebung ist, den Gewohnheiten der Schülerinnen und Schüler der Sekundarstufe I bezüglich der Rezeption von Gangsta-Rap auf den Grund zu gehen. Der Untersuchungsgegenstand soll durch den Titel der Arbeit jedoch nicht unnötig eingeschränkt werden. Zum einen werden zu Vergleichszwecken auch Gymnasiasten befragt, die trotz gleicher Altersstufe offiziell der Sekundarstufe II angehören. Zum anderen werden auch Rezeptionsgewohnheiten berücksichtigt, die nicht auf den typischen Gangsta-Rap zielen, sondern andere Subgenres des Rap betreffen.

Die Erhebung wird in insgesamt neun 10ten Klassen vier unterschiedlicher Schularten durchgeführt: in zwei Klassen einer Werkrealschule, in zwei Klassen einer Realschule, in zwei Klassen einer privaten Realschule sowie in drei Klassen eines Gymnasiums. Sie besteht aus drei Teilen: einem Fragebogen (I), den alle teilnehmenden Schüler ausfüllen, einem Fragebogen-Zusatz (II), dessen Bearbeitung zwar allen angeboten wird, der aber ausdrücklich freiwillig ist, und einem Interview (III), das mit einigen wenigen Freiwilligen durchgeführt wird.

Bei der Untersuchung steht die Frage im Vordergrund, welche Art von Gangsta-Rap die Schüler rezipieren – als Gradmesser wird hier die in Kapitel 4.1 getroffene Unterscheidung nach zwei Lagern dienen – und wie sie das Genre insgesamt aus ihrer Sicht beurteilen, beziehungsweise wie die Rezeption auf sie wirkt. Besonders interessant erscheint es zu beleuchten, welche Rezeptionsunterschiede es bezüglich der verschiedenen Schularten gibt. Die Ergebnisse dienen unter anderem dazu, einschätzen zu können, ob und in welcher Form Gangsta-Rap oder Rap allgemein in der Schule thematisiert werden sollte.

Im Rahmen dieser wissenschaftlichen Hausarbeit kann keine repräsentative Erhebung durchgeführt werden. Die Erhebung ist von rein qualitativer Natur, das heißt die gewonnenen Ergebnisse können nicht mit statistischen Verfahren auf eine Grundgesamtheit hochgerechnet werden.

I) Fragebogen

Beim Entwurf eines Fragebogens und der Durchführung der Befragung ist auf einige wesentliche Punkte zu achten, um die Schüler zu motivieren, ernsthaft teilzunehmen und wahrheitsgemäße Angaben zu machen, sowie um Verständnisprobleme von Seiten der

Schüler möglichst zu vermeiden. Der Autor der Arbeit folgt bei der Konstruktion des Fragebogens den Psychologen Mummendey und Grau (2014, 39), nach deren Einschätzung „alle Bestandteile von Fragebogen, die Fragen selbst, deren Reihenfolge, die Antwortalternativen und die Antwortskalen selbst einen Einfluss auf die Informationsverarbeitung“, und somit auch auf die Antworten haben. Danach sollten die Formulierungen möglichst neutral und einflussfrei formuliert sein. Bezüglich der Reihenfolge schlagen Mummendey und Grau unter anderem vor, persönliche Fragen zum Beispiel zu Alter und Geschlecht nicht an den Anfang zu stellen, sondern eher an das Ende des Fragebogens. Die beiden Psychologen geben weitere Ratschläge bezüglich der Konstruktion von Fragebogen, die in der vorliegenden Untersuchung weitgehend berücksichtigt werden.

Um den Fragebogen zu überprüfen, wird ein Pretest durchgeführt. Die Rückmeldungen der Schüler, die am Pretest teilnehmen, führen nur zu geringfügigen Anpassungen, so dass auch diese Ergebnisse in die Auswertung eingehen können.

Für das Ausfüllen des Fragebogens inklusive des Fragebogenzusatzes wird eine Unterrichtsstunde von 45 Minuten veranschlagt. Bevor der Fragebogen an die Schüler ausgeteilt wird, werden die wesentlichen Punkte gemeinsam besprochen. Der Erhebungsleiter unterstreicht die Bedeutsamkeit der Studie und dass der Wissenschaft nur geholfen sei, wenn die Fragen wahrheitsgemäß ausgefüllt würden. Außerdem wird darauf hingewiesen, dass die Studie anonym ist und die Teilnehmer keinerlei Nachteile zu befürchten hätten.

Der zweiseitige Fragebogen ist inhaltlich in drei Teile strukturiert. Im ersten Teil (Fragen 1-7) gibt der Teilnehmer der Studie Auskunft über seinen persönlichen Bezug zum Gangsta-Rap, seine Präferenzen hinsichtlich der Rezeption von Gangsta-Rap. Im zweiten Teil werden die Meta-Kenntnisse der Schüler über das Genre geprüft, indem die Bedeutung von Fachausdrücken abgefragt wird. Im dritten Teil äußern die Befragten ihre persönliche Meinung über Gangsta-Rap. Am Ende geben die Schüler Auskunft über ihren persönlichen Hintergrund.

Fragebogen zum Gangsta-Rap

1. Weißt du, was *Gangsta-Rap* ist? ☐ ja ☐ nein
2. Wie oft hörst du *Gangsta-Rap*? ☐ täglich ☐ manchmal ☐ selten ☐ nie
3. Wie gefällt dir *Gangsta-Rap*? ☐ sehr gut ☐ gut ☐ etwas ☐ nicht
4. Welche *Gangsta-Rapper* kennst du? _____
5. Wer ist dein Lieblings-*Gangsta-Rapper*? _____
...Was gefällt dir an ihm? _____
6. Wen magst du nicht? _____
...Warum magst du ihn nicht? _____
7. Welcher Titel gefällt dir besonders gut? _____
...Worum geht es in dem Text? _____
- ...Was gefällt dir an dem Song? - der Inhalt: ☐ nein ☐ etwas ☐ ja
- die Sprache: ☐ nein ☐ etwas ☐ ja
- die Melodie: ☐ nein ☐ etwas ☐ ja
- das Video: ☐ nein ☐ etwas ☐ ja

bitte wenden ->

Kreuze die richtige Antwort an. Nur eine Lösung ist richtig.

- Eine **Punchline** ist ☐ ein Schlag auf den Kopf eines Rappers.
☐ die Wiederholung des gleichen Reimes.
☐ eine humorvolle Textzeile, die den Gegner hart trifft.
☐ **KEINE AHNUNG!**
- Spitten** ist ☐ wie eine Schlange zu züngeln.
☐ wenn man einen Rapper bespuckt.
☐ eine spezielle Raptechnik, bei der besondere Reime angewendet werden.
☐ **KEINE AHNUNG!**
- Ein **Flow** ist ☐ ein besonders schnell gesprochenes Lied.
☐ das Zusammenspiel von Stimme, Melodie, Text und Aussprache des Rappers.
☐ der Drogenrausch eines Rappers.
☐ **KEINE AHNUNG!**

Deine Meinung zählt. Gangsta-Rap-Songs sind überwiegend...

- | | | |
|---|---|--------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> ironisch | <input type="checkbox"/> langweilig | <input type="checkbox"/> brutal |
| <input type="checkbox"/> frauenfeindlich | <input type="checkbox"/> unterhaltsam | <input type="checkbox"/> witzig |
| <input type="checkbox"/> rassistisch | <input type="checkbox"/> gemein | <input type="checkbox"/> freundlich |
| <input type="checkbox"/> schwulenfeindlich | <input type="checkbox"/> humorvoll | <input type="checkbox"/> dumm |
| <input type="checkbox"/> aufregend | <input type="checkbox"/> männlich | <input type="checkbox"/> lächerlich |
| <input type="checkbox"/> unverständlich | <input type="checkbox"/> witzlos | <input type="checkbox"/> harmlos |
| <input type="checkbox"/> ernsthaft | <input type="checkbox"/> gewaltverherrlichend | <input type="checkbox"/> interessant |
| <input type="checkbox"/> menschenverachtend | <input type="checkbox"/> vielfältig | <input type="checkbox"/> wortreich |
| <input type="checkbox"/> einfallslos | <input type="checkbox"/> lässig | <input type="checkbox"/> ordinär |

- Sprichst du mit Bekannten über Rap-Texte? ☐ ja ☐ nein

- Sollte man Gangsta-Rap in der Schule durchführen? ☐ ja ☐ nein

Dein Alter: _____

Geschlecht: ☐ männlich ☐ weiblich

Welche Sprachen spricht ihr zu Hause? _____

Abbildung 7: Design des Fragebogens (siehe auch Anlage 1)

Zur Motivation wird zu Beginn des Fragebogens ein Ausschnitt eines relativ bekannten Rap-Textes abgebildet, der gleichzeitig die Einstiegsfrage, was Gangsta-Rap sei, beantwortet. Die erste Frage dient weniger der eigentlichen Auswertung, sondern soll im Falle von Unklarheiten vor Ort und Stelle zur Klärung führen. Dies erscheint notwendig, da Gangsta-Rap – wie anfangs erläutert wurde – nicht grenzscharf definiert werden kann.

1. Weißt du, was *Gangsta-Rap* ist?

☐ ja ☐ nein

Scheißegal. Das Gesetz bedeutet nix für mich
Ich geb' schon immer 'n Fick drauf, was richtig ist
Ich hab 'ne große Fresse, auch wenn du ein Grizzly bist
Mein Freund, ich bin wie ich bin, Mann, es ist wie es ist
...

Die Fragen 2 und 3 beziehen sich als ebenfalls geschlossene Fragen mit vorgegebenen Antwortalternativen auf die generelle Präferenz, auf die allgemeinen Rezeptionsgewohnheiten der Schüler. Die Fragen sind jeweils mit einem Kreuz aus vier Möglichkeiten zu beantworten.

2. Wie oft hörst du *Gangsta-Rap*? ☐ täglich ☐ manchmal ☐ selten ☐ nie

3. Wie gefällt dir *Gangsta-Rap*? ☐ sehr gut ☐ gut ☐ etwas ☐ nicht

Die Fragen 4 bis 7 dagegen sind offene Fragen, das heißt die Befragten formulieren eigene Antworten. Es werden keine Antwortalternativen vorgegeben. Frage 4 zielt darauf herauszufinden, wie intensiv die Schüler sich mit der Rap-Szene beschäftigen. Die Fragen 5 und 6 nach bestimmten Vorlieben für gewisse Interpreten sind in Bezug zu den an anderer Stelle definierten Lagern zu sehen. Auf diese Weise lässt sich der Musik-Geschmack jedes Einzelnen zumindest annähernd einschätzen. Die Zusatzfragen nach dem „Was“ beziehungsweise „Warum“ enthüllen die Motivation, die hinter der Präferenz steckt. In Frage 7 geht es weniger um die Hauptfrage („Welcher Titel ...“) als um die Zusatzfragen: Zum einen wird das Textverständnis bezüglich eines beliebigen, vermutlich mehrmals gehörten Rap-Songs abgefragt. Zum anderen soll für jede Konstituente des Werkes angegeben werden, wie sehr sie den Schülern gefällt. Damit es sich die Befragten nicht zu einfach machen, wird ganz bewusst auf die Antwortalternative „weiß ich nicht“ verzichtet. Diese Möglichkeit wird mündlich angeboten für den Fall, dass eine bestimmte Einheit des Songs – zum Beispiel das Video – nicht existiert oder dem Schüler unbekannt ist. Bezüglich sämtlicher Fragen wird ausdrücklich darauf hingewiesen, je nach Präferenz auch Rapper nennen zu dürfen, die nicht als Gangsta-Rapper angesehen werden.

4. Welche Gangsta-Rapper kennst du? _____			

5. Wer ist dein Lieblings-Gangsta-Rapper? _____			
...Was gefällt dir an ihm? _____			
6. Wen magst du nicht? _____			
...Warum magst du ihn nicht? _____			

7. Welcher Titel gefällt dir besonders gut? _____			
...Worum geht es in dem Text? _____			

...Was gefällt dir an dem Song?			
- der Inhalt:	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> etwas	<input type="checkbox"/> ja
- die Sprache:	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> etwas	<input type="checkbox"/> ja
- die Melodie:	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> etwas	<input type="checkbox"/> ja
- das Video:	<input type="checkbox"/> nein	<input type="checkbox"/> etwas	<input type="checkbox"/> ja

Auf Seite 2 oder Teil 2 des Fragebogens wird das Meta-Wissen der Schüler anhand von drei Fachbegriffen aus dem Hip-Hop getestet. Es werden drei Antworten zur Auswahl vorgegeben, von denen nur eine richtig ist. Außerdem gibt es die Möglichkeit, das Feld „KEINE AHNUNG!“ anzukreuzen.

Kreuze die richtige Antwort an. Nur eine Lösung ist richtig.	
Eine <i>Punchline</i> ist	<input type="checkbox"/> ein Schlag auf den Kopf eines Rappers. <input type="checkbox"/> die Wiederholung des gleichen Reimes. <input type="checkbox"/> eine humorvolle Textzeile, die den Gegner hart trifft. <input type="checkbox"/> KEINE AHNUNG!
<i>Spitten</i> ist	<input type="checkbox"/> wie eine Schlange zu züngeln. <input type="checkbox"/> wenn man einen Rapper bespuckt. <input type="checkbox"/> eine spezielle Raptechnik, bei der besondere Reime angewendet werden. <input type="checkbox"/> KEINE AHNUNG!
Ein <i>Flow</i> ist	<input type="checkbox"/> ein besonders schnell gesprochenes Lied. <input type="checkbox"/> das Zusammenspiel von Stimme, Melodie, Text und Aussprache des Rappers. <input type="checkbox"/> der Drogenrausch eines Rappers. <input type="checkbox"/> KEINE AHNUNG!

In Teil 3 ist die eigene Meinung der Schüler gefragt. Anhand von 27 vorgegebenen Eigenschaftswörtern geben die Teilnehmer an, wie sie Gangsta-Rap-Songs überwiegend einschätzen. Die Antworten geben einen Anhaltspunkt dafür, wie die Rezeption auf die Schüler wirkt. Allerdings muss man beachten, dass die Antworten zum einen davon abhängen, welche exakte Bedeutung die Schüler mit den Adjektiven verbinden, zum anderen davon, welche Art von Songs und Interpreten die Schüler bevorzugt rezipieren.

Deine Meinung zählt. Gangsta-Rap-Songs sind überwiegend...		
<input type="checkbox"/> ironisch	<input type="checkbox"/> langweilig	<input type="checkbox"/> brutal
<input type="checkbox"/> frauenfeindlich	<input type="checkbox"/> unterhaltsam	<input type="checkbox"/> witzig
<input type="checkbox"/> rassistisch	<input type="checkbox"/> gemein	<input type="checkbox"/> freundlich
<input type="checkbox"/> schwulenfeindlich	<input type="checkbox"/> humorvoll	<input type="checkbox"/> dumm
<input type="checkbox"/> aufregend	<input type="checkbox"/> männlich	<input type="checkbox"/> lächerlich
<input type="checkbox"/> unverständlich	<input type="checkbox"/> witzlos	<input type="checkbox"/> harmlos
<input type="checkbox"/> ernsthaft	<input type="checkbox"/> gewaltverherrlichend	<input type="checkbox"/> interessant
<input type="checkbox"/> menschenverachtend	<input type="checkbox"/> vielfältig	<input type="checkbox"/> wortreich
<input type="checkbox"/> einfallslös	<input type="checkbox"/> lässig	<input type="checkbox"/> ordinär

Anschließend wird durch zwei Fragen festgestellt, ob Anschlusskommunikation stattfindet und ob gewünscht wird, Gangsta-Rap auch in der Schule durchzunehmen.

- | | | |
|---|-----------------------------|-------------------------------|
| - Sprichst du mit Bekannten über Rap-Texte? | <input type="checkbox"/> ja | <input type="checkbox"/> nein |
| - Sollte man Gangsta-Rap in der Schule durchnehmen? | <input type="checkbox"/> ja | <input type="checkbox"/> nein |

Am Ende des Fragebogens werden persönliche Angaben der Schüler abgefragt. Es ist zu erwarten, dass die Rezeptionsgewohnheiten sehr deutlich vom Geschlecht abhängen. Die abschließende Frage nach den zu Hause gesprochenen Sprachen soll auf diskriminierungsfreie Weise den jeweiligen Migrationshintergrund erschließen.

Dein Alter: _____
Geschlecht: <input type="checkbox"/> männlich <input type="checkbox"/> weiblich
Welche Sprachen spricht ihr zu Hause? _____

II) Fragebogen-Zusatz

Die Schüler, die mit dem Ausfüllen des Fragebogens fertig sind, erhalten einen weiteren Bogen (siehe Anlage 2), dessen Bearbeitung ausdrücklich freiwillig ist. Ziel ist in erster Linie, das Maß der intrinsischen Motivation festzustellen, mit der Jugendliche an die Bearbeitung eines Rap-Textes gehen. Abgedruckt ist ein Ausschnitt des Liedes *Du bist Boss* von Kollegah.

Du bist Boss, wenn jeder zweifelnde Ruf verstummt
weil der Wille zum Erfolg durch deine Blutbahn pumpt.
Du bist Boss, wenn du deine Ziele fokussierst
und dich jeden Morgen selber vor dem Spiegel motivierst
wenn du rigoros trainierst um deine Muskeln zu stählen
wenn du lieber tot wärst, als jemandem Schutzgeld zu geben
wenn du Cash nach Hause bringst, statt es in Novolines zu schmeißen
damit Mama sich nicht mehr bei ihrer Putzstelle quält.
Du bist Boss, wenn du aus der Bank gehst und lächelst
wenn dich alte Feinde ansehen, dich anflehen und betteln.
Du bist Boss, wenn du in den Kampf gehst, dein Mann stehst
statt deine Lebensenergie ins Blunts drehen zu stecken.

Zu Beginn tragen die Schüler, die sich bereit erklärt haben, den Zusatzbogen zu bearbeiten, die aktuelle Uhrzeit ein. So kann während der Auswertung festgestellt werden, wie viel Zeit sie zur Bearbeitung hatten.

Unter der Überschrift „Mein erster Eindruck vom Song“ werden die Schüler zunächst gefragt, ob ihrer Meinung nach der Rap-Text wie ein Gedicht sei. Sie werden aufgefordert, ihre Meinung zu begründen. Dies ist sowohl aus literaturwissenschaftlicher als auch aus

didaktischer Sicht eine zentrale Frage, wenn es darum geht, zu entscheiden, ob in der Schule mit Rap-Songs gearbeitet werden soll.

Daraufhin wird das Textverständnis abgefragt. Der oben abgebildete Text wurde deshalb ausgewählt, da er unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten, die auf ein unterschiedliches Maß an Textverständnis und Reflexionsfähigkeit schließen lassen, zulässt.

Abschließend kommt der sprachliche Aspekt zum Tragen. Eine bewusst offene Fragestellung soll ergründen, welche sprachlichen Besonderheiten die Schüler von sich aus am Text erkennen.

<p><u>Mein erster Eindruck vom Song:</u></p> <p>- Ist das wie ein Gedicht? _____</p> <p>Begründung: _____</p> <p>_____</p> <p>- Worum geht es in dem Song? _____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>- An der Sprache fällt mir auf: _____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p>
--

III) Interview

Die Interviews werden mit Schülern durchgeführt, die sich auf Anfrage als Freiwillige zur Verfügung stellen. Insgesamt werden sieben Einzelinterviews durchgeführt, davon drei in der Werkrealschule, zwei in der privaten Realschule und jeweils ein Interview im Gymnasium sowie in der Realschule.

Ziel der Interviews ist es, die durch den Fragebogen und den Fragebogen-Zusatz gewonnenen Erkenntnisse zu vertiefen. Anhand des vom Interviewpartner im Fragebogen genannten Lieblingssongs soll herausgefunden werden, welchen Stellenwert der Songtext bei der Rezeption dieses multimedialen Werkes für den Schüler hat. Dabei wird auch auf die Wahrnehmung von sprachlichen Besonderheiten vertieft eingegangen. Außerdem wird die Einschätzung des Interviewpartners zur Abgrenzung des Gangsta-Rap zu benachbarten Genres abgefragt sowie Angaben bezüglich der Erinnerung der eigenen literarischen Sozialisation erhoben.

Das Interview ist weniger als Experteninterview angelegt als ein Interview, in dem es „um die Erfassung von Deutungen, Sichtweisen und Einstellungen der Befragten selbst geht (Hopf 1993, 15). Die Befragten werden also in erster Linie selbst zum Objekt des Interesses.

Das Interview wird in der Form eines Leitfadeninterviews durchgeführt, bei dem sich der Interviewer zwar Fragen vorab notiert (siehe Anlage 3), Frageformulierungen und Reihenfolge aber nicht verbindlich sind (vgl. Gläser 2009, 42). Die Forschungsfragen werden dabei in leicht verständliche Interviewfragen umgesetzt, die Antworten wiederum werden „laufend unter dem Gesichtspunkt ihrer möglichen theoretischen Bedeutung beurteilt“ (Hopf 1978, 111; zitiert in Gläser 2009, 112).

Die Fragen werden so offen wie möglich formuliert, um die Antworten der Schüler so wenig wie möglich zu beeinflussen. Allerdings müssen die Fragen klar und bestimmt geäußert werden, um die Befragten nicht zu verunsichern (vgl. Gläser 2009, 131).

Das etwa 30- bis 40-minütige Interview wird in drei Teile unterteilt. Teil A bezieht sich mit folgenden Fragen, die situationsabhängig variabel formuliert werden, auf den ausgewählten Song:

- 1) „Ist es sinnvoll, den Text für sich – losgelöst von Beat, Musik und Video – zu analysieren?“
- 2) „Worum geht es in dem Text? Welche Kernaussage hat er?“
- 3) „Welche Stellen findest du besonders gelungen?“
- 4) Interviewer geht gemeinsam mit dem Interviewpartner den Text durch und prüft Textverständnis.
- 5) „Wer ist das Ich im Text? Wer wird angesprochen?“
- 6) „Welche Wirkung hat der Text auf dich, wenn du ihn hörst?“
- 7) „Kritiker halten die Rap-Sprache für niveaulos, Befürworter für lyrisch. Was meinst du?“

In Teil B wird der Interviewpartner aufgefordert, den Gangsta-Rap zu benachbarten Genres wie Rap, Slam-Poetry und Lyrik abzugrenzen und Unterschiede wie Gemeinsamkeiten zu nennen. Dabei wird der Fokus auf sprachliche Merkmale gelenkt.

In Teil C soll der Befragte seine eigene literarische Sozialisation nachzeichnen. Dabei wird man nicht die reale Vergangenheit erfahren, es geht „um das Bild, das der Interviewpartner von seiner Vergangenheit hat“ (Gläser 2009, 14). Folgende Fragen werden gestellt:

- 1) „Wurde dir als Kind viel vorgelesen, Lieder vorgesungen? Hast du selbst gesungen?“
- 2) „Hast du früher viel gelesen?“
- 3) „Liest du aktuell Bücher? Seit wann nicht mehr?“

- 4) „Wie sind deine Erfahrungen mit Büchern und Gedichten in der Schule?
- 5) „Seit wann hörst du Rap? Wie bist du dazu gekommen?“
- 6) „Hörst du nur Gangsta-Rap?“
- 7) „Kreierst du auch selbst Rap-Texte?“

Im Rahmen der Auswertung des Fragebogens ist es erforderlich, die von den Schülern genannten Interpreten einem bestimmten Lager ('authentisch' versus 'ironisch') zuzuordnen sowie zu definieren, ob die Interpreten dem typischen Gangsta-Rap zuzuschreiben sind. Zur Beantwortung dieser Fragen werden die Interviewpartner als Experten konsultiert und ihre Einschätzung berücksichtigt.

6.2. Auswertung

Von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen, beantworten die an der Studie teilnehmenden Schüler die Fragen konzentriert, motiviert und wahrheitsgemäß. Dies schließt der Verfasser der vorliegenden Arbeit aus seiner Wahrnehmung vor Ort sowie aus den durchweg plausiblen Ergebnissen. Nur ein einziger Fragebogen kann nicht verwendet werden.

Insgesamt werden 193 Schüler der 10.Klasse befragt, 38 in der Werkrealschule (WRS), 47 in der Realschule (RS), 42 in der privaten Realschule (Priv. RS) sowie 66 im Gymnasium (Gym). 26 % der Befragten sprechen zu Hause neben deutsch noch eine weitere Sprache. Vereinfacht wird hier von einer Art von Migrationshintergrund ausgegangen. 59 % der Befragten sind männlich, 41 % weiblich. Da das Geschlechterverhältnis von Schule zu Schule differiert – 67 % männliche Schüler an der privaten Realschule und 53 % am Gymnasium – und das Rezeptionsverhalten signifikant vom Geschlecht abhängt, muss dieser Aspekt bei der Bewertung der Ergebnisse stets berücksichtigt werden (Anlage 4, Diagramm 1).

Im Folgenden werden die wichtigsten Ergebnisse – begleitet von einigen elementaren Diagrammen – beschrieben. In Anlage 4 des Anhangs finden sich die kompletten Ergebnisse in zum Teil komplexerer Diagrammform.

Etwa ein Drittel aller Befragten rezipiert täglich Gangsta-Rap. Jeweils ein Viertel hört manchmal beziehungsweise selten und nur jeder Fünfte zu keiner Zeit. Wie zu erwarten ist, rezipieren weibliche Jugendliche wesentlich seltener Gangsta-Rap (14 % täglich, 35 % nie) als männliche Jugendliche (41 % täglich, 12 % nie, Diagramm 5).

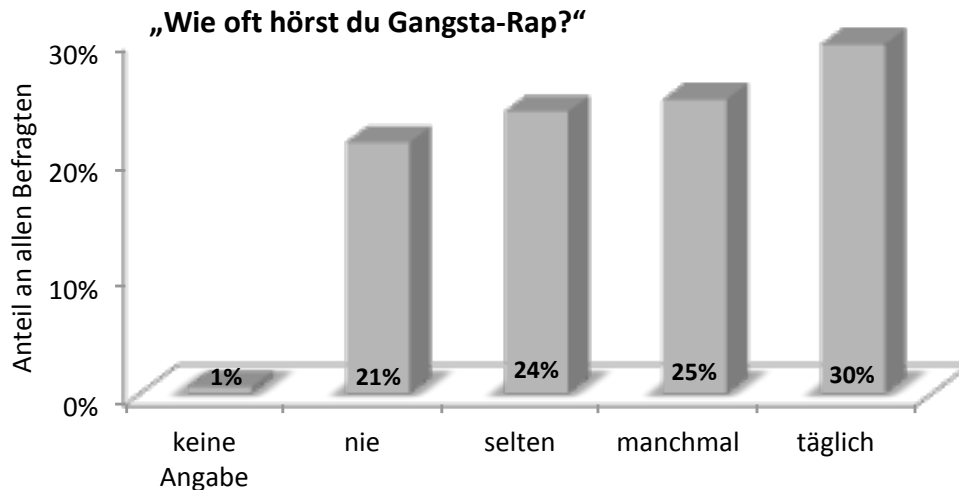


Abbildung 8: Rezeptionshäufigkeiten nach Schulart

Die Hörgewohnheiten der Schüler hängen sehr stark von der Schulart ab. Die meiste Zeit verbringen die Werkrealschüler mit der Rezeption von Gangsta-Rap. Von ihnen hören 45 % täglich Musik dieses Genres, nur 11 % gar nicht. Etwas niedrigere Rezeptionshäufigkeiten werden für die Schüler der Realschulen festgestellt. Die Gymnasiasten verbringen die geringste Zeit damit, Gangsta-Rap-Songs anzuhören. Nur etwa 14 % von ihnen rezipieren täglich, 30 % dagegen nie (Diagramm 3).

Die Unterscheidung nach dem Migrationshintergrund ergibt keine nennenswerten Erkenntnisse. Schüler, die zu Hause neben deutsch noch eine weitere Sprache sprechen, verbringen den Auswertungen zufolge zwar mehr Zeit mit der Rezeption von Gangsta-Rap (Diagramm 4) als die Schüler ohne Migrationshintergrund. Die Verhältnisse bezüglich der kulturellen Hintergründe erscheinen jedoch äußerst heterogen, so dass nicht von einer homogenen Gruppe von Schülern mit Migrationshintergrund gesprochen werden kann. Im Weiteren wird deshalb auf die Unterscheidung nach dem Migrationshintergrund verzichtet.

Etwas mehr als der Hälfte aller Befragten gefällt Gangsta-Rap gut oder sehr gut. Nur jedem Fünften gefällt Gangsta-Rap nicht (Diagramm 6). Auch hier fällt der große Unterschied zwischen Schülerinnen und Schülern auf. Während etwa zwei Drittel der männlichen Schüler Gangsta-Rap gut oder sehr gut gefällt, trifft dies nur für ein Drittel der weiblichen Jugendlichen zu. Nur jedem zehnten männlichen Schüler gefällt Gangsta-Rap nicht, bei den Schülerinnen sind es immerhin 35 %.

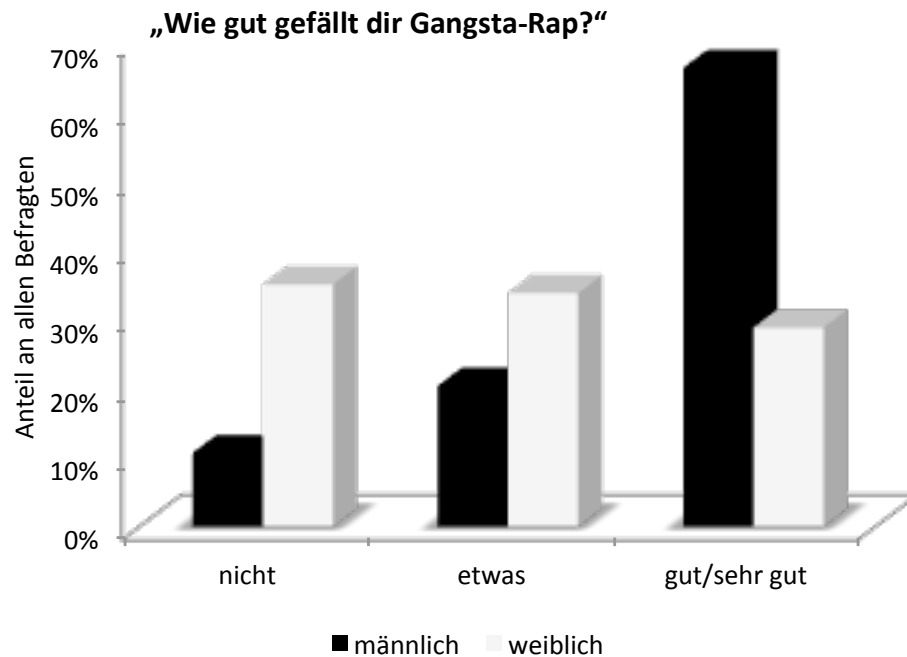


Abbildung 9: Beliebtheit des Gangsta-Rap nach Geschlecht

Analog zu den Hörgewohnheiten hängt auch die Beliebtheit des Gangsta-Rap sehr stark von der Schulart ab. Während nur einem Drittel der Gymnasiasten diese Art von Musik gut oder sehr gut gefällt, sind es bei den Werkrealschülern beinahe drei Viertel. In der Realschule und der privaten Realschule gibt es etwas mehr als 50 % Anhänger (Diagramm 7).

Auf die Frage, welche Gangsta-Rapper den Schülern bekannt seien, werden insgesamt 115 verschiedene Interpreten – darunter auch englischsprachige Künstler sowie Rapper, die nicht explizit als Gangsta-Rapper behandelt werden – genannt. Die Hälfte der Befragten gibt mehr als fünf Interpreten an. Nur jeder Zehnte kann keinen Interpreten nennen. Bezüglich der Anzahl der genannten Rapper fällt die Schulart der Befragten nicht so sehr ins Gewicht wie bei den vorhergehenden Fragen. Knapp die Hälfte der Gymnasiasten kennt mehr als fünf Interpreten, von den Befragten der anderen Schularten sind es etwas mehr als 50 %. Die Werkrealschüler sind auch bei dieser Fragestellung mit 58 % an erster Stelle (Diagramm 9).

Die Frage nach ihrem Lieblings-Gangsta-Rapper lassen 65 der 193 befragten Schüler unbeantwortet. Der von insgesamt neunzehn Schülern genannte Rapper Kollegah ist der mit Abstand beliebteste Musiker, gefolgt von Shindy und K.I.Z. Unter den zehn Meistgenannten finden sich außerdem die Rapper Bushido, KC Rebell, SpongeBozz, Sido, Kurdo und Genetikk sowie der US-amerikanische Rapper Eminem.

Um deutlich zu machen, welche Art von Musikgeschmack die Schüler haben, werden die genannten Rapper den beiden in Kapitel 4.1 eingeführten Lagern ('authentisch' versus 'ironisch') sowie den Merkmalen 'Gangsta-Rap' oder 'kein Gangsta-Rap' zugeschrieben (siehe Anlage 5). Dazu wird auf die Expertise der Interviewpartner zurückgegriffen. Dieser subjektiven Einschätzung folgend, findet sich unter den drei beliebtesten Künstlern kein 'authentischer' Gangsta-Rapper. Kollegah, Shindy und K.I.Z. werden als 'ironische' Gangsta-Rapper eingestuft. Als beliebtester 'authentischer' Gangsta-Rapper wird Bushido genannt. Für ihn sprechen sich insgesamt sieben Schüler aus.

Mehr als 80 % der Schüler, die auf die Frage nach ihrem Lieblings-(Gangsta-)Rapper eingehen, nennen einen Rapper, der tatsächlich als Gangsta-Rapper bezeichnet werden kann. Darunter finden sich auch ein paar US-amerikanische Rapper, so dass sich der Anteil der Schüler, deren Favorit ein deutschsprachiger Gangsta-Rapper ist, auf etwa drei Viertel reduziert. Von den genannten deutschsprachigen Gangsta-Rappern wiederum lässt sich der weitaus größere Teil dem Lager derer zuordnen, die ihre eigene Person unverkennbar von der Kunstfigur trennen und sich in ihren Songs auf ironische Art in Szene setzen (Lager 2: 'ironisch', Diagramm 10).

In der Frage des Lieblingsinterpreten gibt es signifikante Unterschiede zwischen den Angaben der Schüler verschiedener Schularten. Knapp die Hälfte der Gymnasiasten und der Realschüler sieht sich nicht im Stande, die Frage zu beantworten. Diese Jugendlichen haben folglich keinen ausgesprochenen Lieblingsinterpreten. Die Schüler der Werkrealschule und der privaten Realschule dagegen geben zu einem Anteil von etwa drei Viertel einen Lieblings-Rapper an (Diagramm 11). Am Gymnasium und an der Werkrealschule geben jeweils etwa 15 % einen US-amerikanischen Rapper als Lieblings-Interpreten an. An der Realschule und der privaten Realschule ist der Anteil dagegen vernachlässigbar. An allen Schulen liegt der Anteil der Schüler, deren Lieblings-Rapper nicht als Gangsta-Rapper eingeschätzt wird, bei etwa 10 %.

Interessante Unterschiede gibt es hinsichtlich der Differenzierung nach 'authentischen' und 'ironischen' Gangsta-Rappern. Während die Gymnasiasten und Realschüler die 'ironischen' Gangsta-Rapper klar bevorzugen, ist das Verhältnis bei den Schülern der privaten Realschule, aber besonders bei den Werkrealschülern eher ausgeglichen (Abbildung 10). Kollegah, der US-Amerikaner Eminem sowie K.I.Z. sind die drei beliebtesten Interpreten der Gymnasiasten. Die Realschüler nennen Shindy und Kollegah in erster Reihe. Mehrere Schüler der privaten Realschule nennen neben Kollegah und

K.I.Z. auch SpongeBOZZ als Lieblings-Rapper. Die Werkrealschüler zeigen mit KC Rebell, Kurdo und Bushido als meistgenannte Lieblings-Rapper einen etwas anderen – eher auf Authentizität ausgerichteten – Musikgeschmack als die Schüler der anderen Schularten.

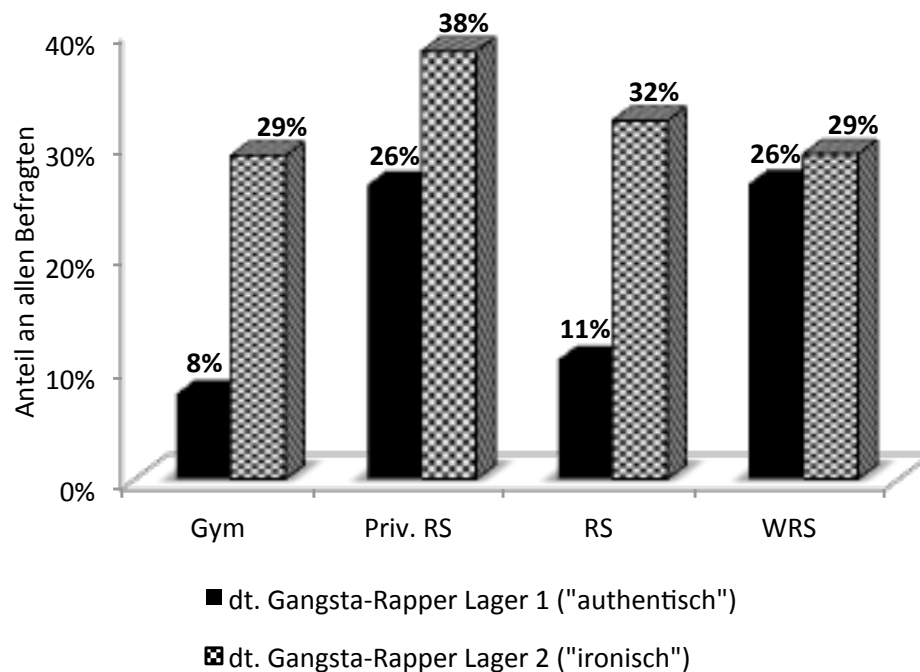


Abbildung 10: Lieblings-Rapper nach Schulart

Die frei von den Schülern eingetragenen Gründe für die Kür ihres Lieblings-Rappers werden zur Auswertung der Ergebnisse den drei Merkmalen Inhalt, Umsetzung und Persönlichkeit zugewiesen. Das Merkmal Inhalt bezieht sich auf den Inhalt der Rap-Texte, das Merkmal Umsetzung auf Beat, Sprache und Flow der Songs und das Merkmal Persönlichkeit auf die Beliebtheit des Rappers aufgrund persönlicher Eigenschaften. Da teilweise mehrere Gründe angegeben werden, ergeben sich sieben unterschiedliche Antwortkategorien: keine Angabe, Inhalt, Umsetzung, Persönlichkeit, Inhalt und Umsetzung, Inhalt und Persönlichkeit, Umsetzung und Persönlichkeit.

Zu etwa gleichen Anteilen von 15 % bis 18 % werden von den meisten Schülern als Gründe Inhalt, Umsetzung sowie Inhalt und Umsetzung genannt. 14 % der Befragten benennen ihren Lieblings-Rapper auch aufgrund dessen Persönlichkeit. Mehr als jeder Dritte lässt die Frage unbeantwortet (Diagramm 12).

Auch bezüglich der Angabe des Grundes für die Bevorzugung eines bestimmten Rappers differieren die Angaben der Schüler unterschiedlicher Schulart in hohem Maße. Auffällig erscheint, dass sich ausgerechnet die Werkrealschüler am wenigsten durch die

Persönlichkeit der Musiker beeinflussen lassen, sondern ihre Präferenzen in erster Linie auf die Werke selbst oder deren Darbietung zurückführen (Diagramm 13). Von ihnen werden Antworten wie „sein flow, die Thematiken“, „gute Texte“, „die Stimme, die Rapps“ oder „Realer Rap Rappen was sie leben“ gegeben. Dagegen beziehen sich mehr Schüler der privaten Realschule mit Antworten wie „Er ist sehr lustig“, „Er ist der Boss“ oder „Cool Muskeln“ auf die Persönlichkeit beziehungsweise das Aussehen des Rappers. Ein Interviewpartner versichert, ausschließlich Rap-Songs von Bushido zu hören, auch wenn sie mal schlecht seien. Er höre Bushido schon seit Jahren, weil er einfach der Beste sei.

Die unbeliebtesten Rapper der Studie sind Kay One, Bushido, Farid Bang und Haftbefehl, Alle Vertreter des 'authentischen' Lagers und mit deutlich mehr Nennungen als die beliebtesten Interpreten. Dies zeigt, dass die 'authentischen' Rapper eher polarisieren, man ist entweder treuer Anhänger oder lehnt sie komplett ab. An der privaten Realschule weicht das Ergebnis hiervon ab. Dort haben sich viele Schüler auf den Rapper Kay One ('ironisches' Lager) 'eingeschossen' und ächten ihn mit der Begründung, er sei „schwul“. Insgesamt spielen bei der Angabe des Grundes für das Verschmähen eines Rappers die persönlichen Eigenschaften der Musiker eine größere Rolle als bei der Frage nach dem Lieblings-Interpreten (Diagramm 16). So wird Kay One als „kokainsüchtiger Verräter“ betitelt oder Bushido mit der Angabe „Ich kann den nicht leiden“ abgekanzelt. Ein Werkrealschüler stört sich an Kollegahs Bildungsniveau und gibt an: „Seine Stimme ist zu Deutsch [sic!] und er hat Jura studiert“.

Bei der Frage nach dem Lieblingstitel der Schüler geht es vorrangig um die daran anschließenden Zusatzfragen: zum einen nach dem Inhalt des Textes und zum anderen nach den Konstituenten des Songs. Die Angaben der Schüler zur Frage, wovon ihr Lieblingssong handle, werden den Kategorien 'simple Antwort' und 'elaborierte Antwort' zugeordnet. Beispiele für simple Antworten sind: „Das [sic!] ihr Ex ein Hurensohn ist“ oder „Er will die Shisha haben“. Beispiele für elaborierte Antworten sind: „Um die legalisierung [sic!] von Marihuana und dass die Gesellschaft viel zu unaufgeklärt ist“ oder „Im Text wird dazu aufgerufen [sic!] auch als erfolgloser Kämpfer weiterzumachen und nach vorne zu blicken“. Natürlich hängt es unter anderem von der inhaltlichen Komplexität eines Songs ab, ob eine elaborierte Antwort überhaupt gegeben werden kann. Andererseits hat es sicherlich eine gewisse Aussagekraft, wenn der Lieblingssong eines Schülers nur simple Antworten zulässt.

Fast die Hälfte aller Schüler – darunter einige wenige, die einen Lieblingstitel angeben – lässt die Frage nach dem Textinhalt des Lieblingstitels unbeantwortet. Ein Drittel der Befragten gibt eine elaborierte und ein Viertel eine simple Antwort (Diagramm 17). Während die meisten Schüler des Gymnasiums und der privaten Realschule elaborierte Antworten geben, sind es bei der Realschule überwiegend simple Antworten. Die Werkrealschüler zeigen sich diesbezüglich ausgewogen (Diagramm 18).

Die Ergebnisse der Auswertung des Fragebogenzusatzes stützen diese Resultate. Hier werden die Schüler aufgefordert, den Inhalt eines ihnen vorgelegten Rap-Textes zusammenzufassen. Ihre Antworten, die das Textverständnis widerspiegeln, werden klassifiziert nach den Kategorien 'schlecht', 'mittel' und 'gut'. Nicht erkannt ('schlecht') wird die Textaussage zum Beispiel in folgender Antwort: „Das [sic!] einer ein Boss ist wen [sic!] er andere fertig macht“. Zumindest richtige Ansätze ('mittel') finden sich in der Antwort „Darum wie man ein Boss wird“. Die Kernaussage ('gut') trifft ein Schüler mit folgender Antwort: „Es soll einen motivieren aus seinem Leben etwas zu machen“.

Abbildung 11 zeigt, wie gut die aus unterschiedlichen Fragen gewonnenen Ergebnisse zusammenpassen. Bei den Real- und Werkrealschülern stimmt der Anteil der simplen Antworten bezüglich ihres Lieblingssongs sehr gut mit dem gezeigten niedrigen Niveau des Textverständnisses hinsichtlich des vorgelegten Rap-Textes zusammen. Die Gymnasiasten scheinen am ehesten in der Lage zu sein, über einen ihnen unbekannten Text zu reflektieren. Nur 10 % zeigen ein schlechtes Textverständnis.

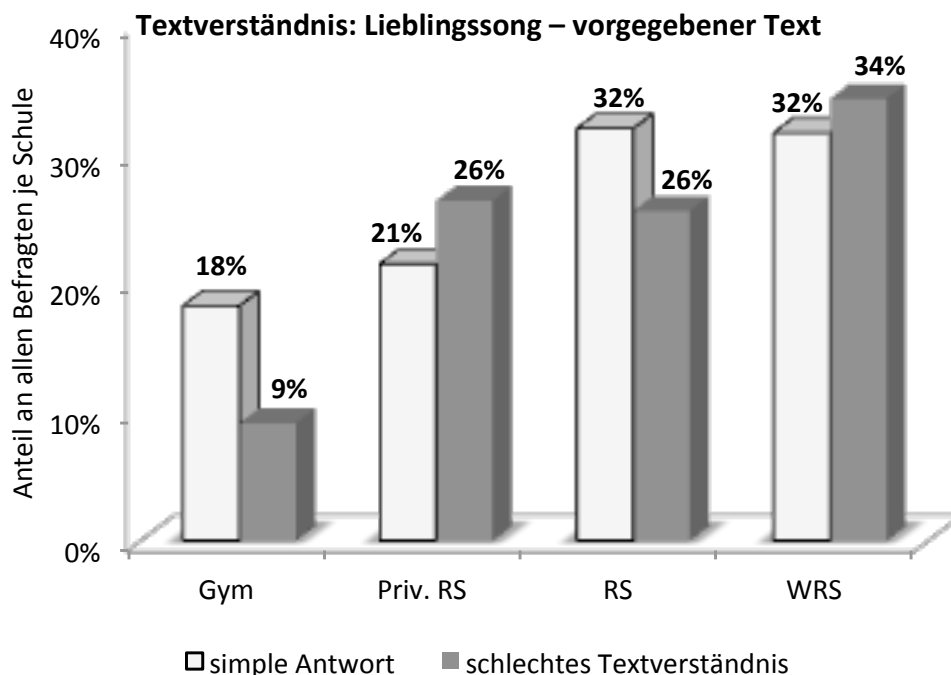


Abbildung 11: Vergleich der Antwortqualitäten

Bezüglich der Frage nach den Konstituenten des Lieblingssongs zeigt sich, dass für die Schüler die Melodie bei der Wahl ihres Lieblingssongs ausschlaggebend ist. 82 % der Schüler, die einen Lieblingssong angeben, gefällt die Melodie dieses Liedes. Etwas geringer ist die Zufriedenheit mit Inhalt und Sprache. Nur der Hälfte der Befragten gefällt das Video ihres Lieblingssongs.

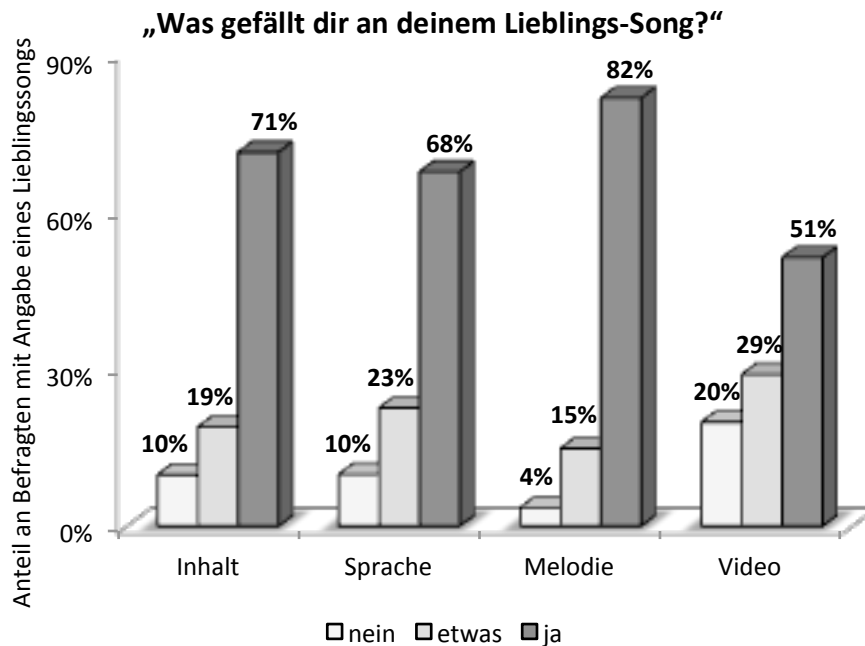


Abbildung 12: Konstituenten des Lieblingssongs

Das Metawissen der Schüler bezüglich der Fachsprache im Rap wird anhand der drei Fachbegriffe Punchline, Spitten und Flow getestet. Die Auswertung bezieht sich aber nicht auf alle Schüler der Klassen, sondern nur auf diejenigen, die täglich oder manchmal Rap-Songs rezipieren. Es zeigt sich, dass das Metawissen der Werkrealschüler signifikant geringer ist als das der anderen Schüler. Während 60 % der an der Rap-Musik interessierten Gymnasiasten und etwa 70 % der Realschüler drei korrekte Antworten geben, sind es nur 44 % von den Werkrealschülern (Diagramm 20).

Wie Gangsta-Rap auf die Schüler wirkt oder wie sie zu ihm stehen, lässt sich zumindest ansatzweise anhand der Eigenschaften, die sie den Songs zuschreiben, nachvollziehen. „Brutal“ sind Gangsta-Rap-Songs für mehr als die Hälfte aller Befragten. Neben weiteren Eigenschaften mit negativer Bedeutung wie „gewaltverherrlichend“ und „frauenfeindlich“ halten die Schüler Gangsta-Rap vor allem für „wortreich“ und „unterhaltsam“. Nur sehr wenige sind der Meinung, Gangsta-Rap sei „freundlich“, „harmlos“ oder „langweilig“ (Abbildung 13).

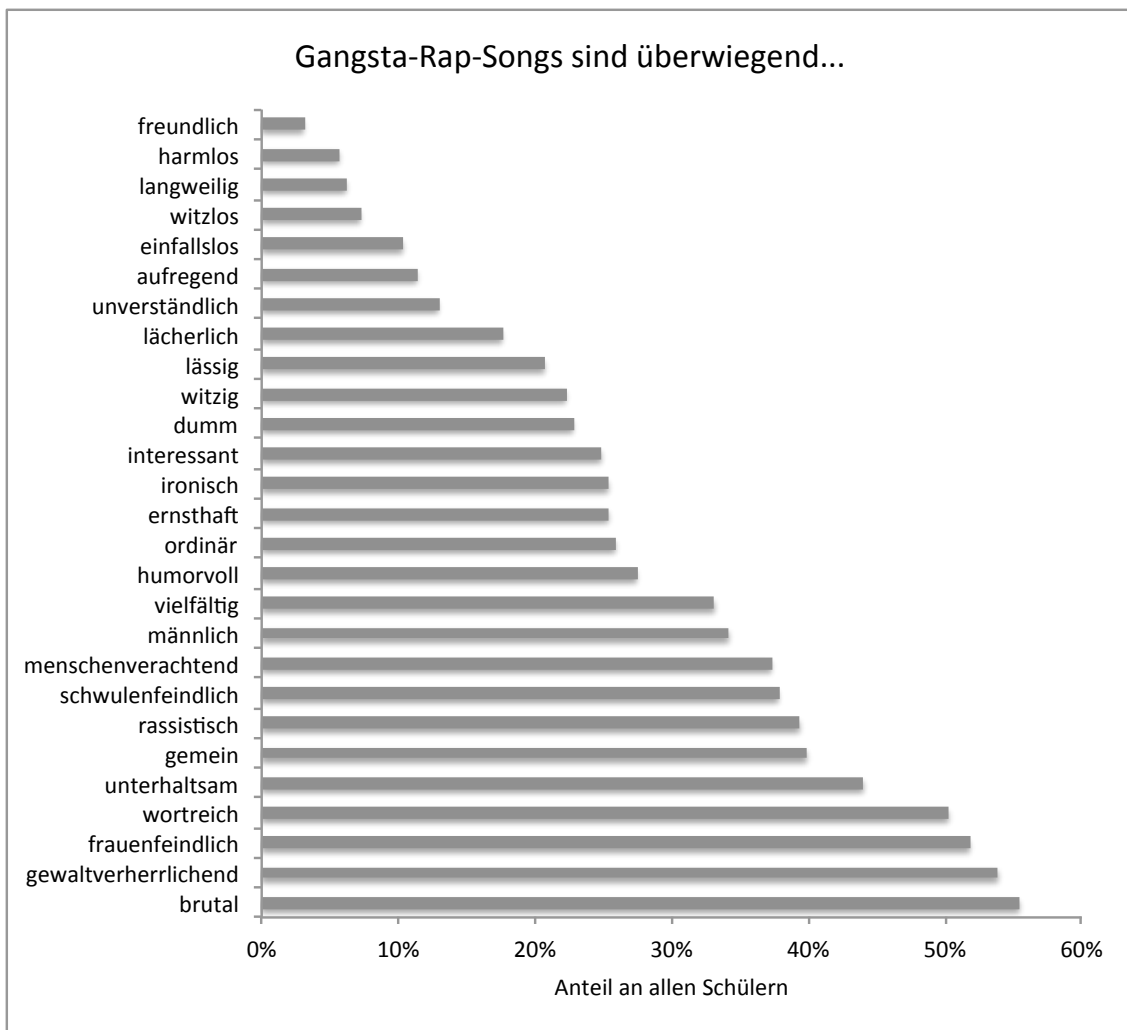


Abbildung 13: Zugewiesene Eigenschaften des Gangsta-Rap

Bezüglich der Eigenschaften „brutal“ und „frauenfeindlich“ ist die Zustimmungsrates der Schüler weder von der Schulart abhängig noch davon, ob die Schüler Rap-Anhänger sind oder gar keine Rap-Songs hören. Signifikant abhängig von der Schulart sind vor allem die Eigenschaften „ernsthaft“, „dumm“, „ordinär“ und „interessant“. Für eine „ernsthafte“ Angelegenheit halten insbesondere die Werkrealschüler den Gangsta-Rap, während ihn die Gymnasiasten in großer Anzahl für „dumm“ und „ordinär“ halten. „Interessant“ erscheint er für viele Real- und Werkrealschüler, dagegen nur für wenige Gymnasiasten (Diagramm 21).

Wesentlich mehr Einfluss auf die Antworten als die Schulart hat das Maß an Affinität der Schüler zum Gangsta-Rap. Schüler, denen Gangsta-Rap gut oder sehr gut beziehungsweise nicht gefällt (Frage 3), unterscheiden sich deutlich in ihren Einschätzungen bezüglich der Eigenschaften „dumm“, „lächerlich“, „unterhaltsam“, „unverständlich“ und „interessant“. Rap-Anhänger finden Gangsta-Rap-Songs überwiegend „unterhaltsam“ und „interessant“, während Schüler, denen das Genre nicht gefällt, sie vor allem für „dumm“, „lächerlich“

und „unverständlich“ halten. „Wortreich“ und „vielfältig“, Eigenschaften, die literaturdidaktisch gesehen, eine Rolle spielen, werden vornehmlich von Rap-Anhängern genannt. Relativ unabhängig vom Grad der Affinität der Schüler sind dagegen die Eigenschaften „gemein“, „frauenfeindlich“, „gewaltverherrlichend“ und „freundlich“ (Diagramm 22).

Etwa die Hälfte der Befragten tauscht sich mit Freunden und Bekannten über ihre Erfahrungen mit Gangsta-Rap aus. Bezogen auf die Schüler, denen Gangsta-Rap gut oder sehr gut gefällt, erhöht sich der Anteil derer, die über die Songs sprechen, auf 80 %.

Vergleichbare Resultate ergibt die Frage, ob Gangsta-Rap in der Schule behandelt werden sollte. Etwa die Hälfte der Befragten sind dafür, Rap-Songs in der Schule durchzunehmen. Bezogen auf die Schüler mit hoher Affinität zum Gangsta-Rap stimmen sogar 80 % dafür. Immerhin 30 % der weiblichen Jugendlichen sprechen sich ausdrücklich dafür aus, Rap-Songs in den Unterricht zu nehmen, während es 56 % ablehnen (Diagramm 23).

Aus der Bearbeitung des Fragebogenzusatzes wird das Maß der intrinsischen Motivation abgeleitet, mit dem die Schüler die Fragen zu dem ihnen willkürlich vorgelegten Text bearbeiten. Die Motivation wird nach den Kategorien 'ohne', 'etwas' und 'hohe' klassifiziert. In die Beurteilung gehen Qualität und Umfang sowie die Form der Bearbeitung ein. 60 % der Schüler bearbeiten den Fragebogenzusatz mit hoher, 28 % mit etwas und nur 12 % ohne Motivation. Unabhängig von der Schulart gehen nur etwa 10 % der Rap-Fans den Text ohne Motivation an.

Die Auswertung nach der Schulart zeigt, dass die Gymnasiasten und die Schüler der privaten Realschule den Fragebogenzusatz zu einem größeren Anteil mit hoher Motivation bearbeiten als die Schüler der Real- und Werkrealschule (Abbildung 14). Nahezu alle Schüler der privaten Realschule mit hoher Affinität zum Rap zeigen eine hohe Motivation in der Bearbeitung. Dagegen gibt es keinen Einzigen, der den Text motiviert bearbeitet, obwohl er kein Interesse am Rap hat. Bei den Gymnasiasten jedoch stechen die Schüler hervor, die den Text mit hoher Motivation bearbeiten, obwohl sie keine Affinität zum Gangsta-Rap aufweisen. Auffallend ist, dass es jeweils vier Schüler der Realbeziehungsweise Werkrealschule gibt, die trotz hoher Affinität zum Rap keine Motivation entwickeln, den Text zu bearbeiten.

Das Ergebnis kommt möglicherweise auch deshalb in dieser Ausprägung zustande, da der den Schülern vorgelegte Rap-Text von Kollegah stammt, einem Gangsta-Rapper, der eher von Gymnasiasten als von Werkrealschülern Zustimmung findet.

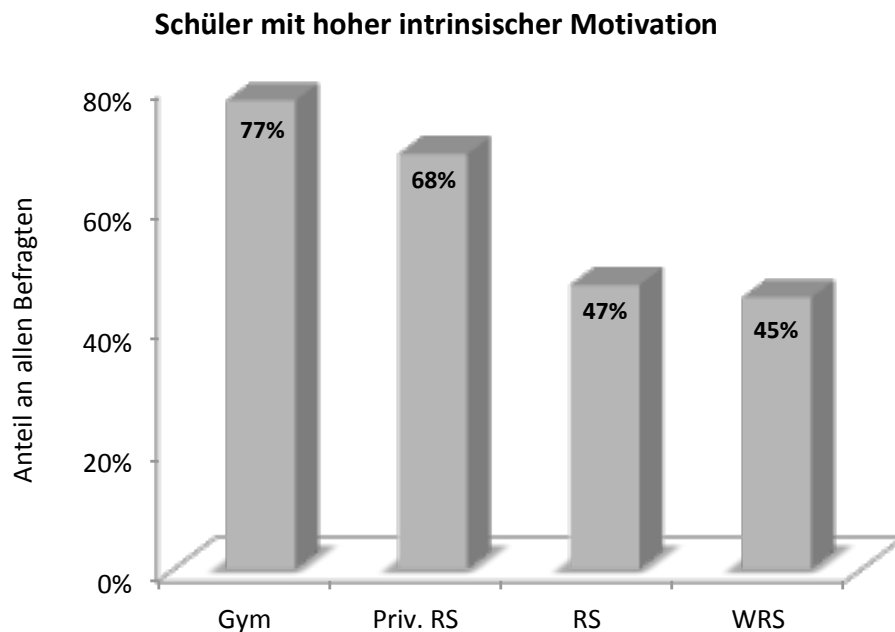


Abbildung 14: Fragebogenzusatz: Bearbeitung mit hoher Motivation

Etwa die Hälfte aller Schüler ist der Meinung, dass der ihnen vorgelegte Rap-Text von Kollegah wie ein Gedicht sei. Die meisten von ihnen führen ihre Ansicht auf die zahlreichen im Rap-Text vorkommenden Reime zurück. Weitere mehrfach, aber überwiegend von Gymnasiasten genannte Begründungen sind, dass der Text lyrische Stilmittel enthalte, dass er in Versform verfasst sei und einen Rhythmus habe. Der zuletzt genannte Grund legt die Vermutung nahe, dass einige Schüler den Rap-Song kannten, ihn also bereits auditiv wahrgenommen hatten. Außerdem werden als Gründe die Betonung, das Vorhandensein von Gefühlen und Gedanken sowie die Verschiedenheit zur Alltagssprache genannt.

Viele von denjenigen, die den Rap-Text nicht als Gedicht wahrnehmen, begründen dies damit, dass es eben ein Rap-Text sei (!). Andere führen ihre Meinung auf den Inhalt des Rap-Textes, auf den zum Text gehörenden Beat und die Gesangsform zurück. Manche behaupten, dass der Rap-Text keine Kunst und deshalb kein Gedicht sei.

Wie die folgende Abbildung zeigt, erkennen deutlich mehr Gymnasiasten in Kollegahs Rap-Text ein Gedicht als es die Werkrealschüler tun. Die Realschüler liegen mit Werten um die 50 % dazwischen.

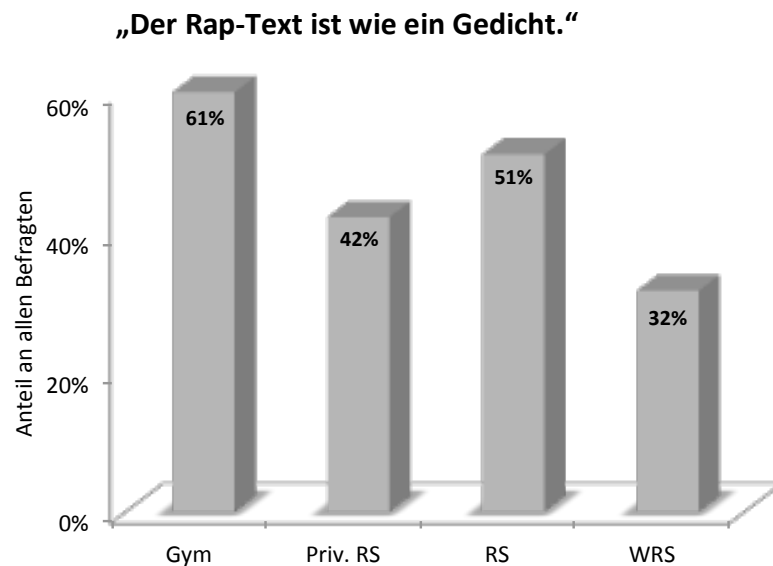


Abbildung 15: Rap-Text als Gedicht

Auffällige Parallelen gibt es zwischen den Ergebnissen der vorangehenden Fragestellung nach der Gedichtform des Rap-Textes und den Antworten der Schüler auf die Frage, was ihnen an der Sprache des Textes auffällt. Die Antworten werden bewertet, indem geprüft wird, ob die Befragten tatsächlich auf sprachliche Eigenschaften des Textes eingehen. Der Sprachbezug ist zum Beispiel in der Antwort „er versucht die deutsche Sprache cooler wirken und aussehen zu lassen“ zu erkennen, während in der Angabe „Es ist ein motivierender Text“ nicht auf sprachliche Eigenschaften des Textes eingegangen wird.

Etwa die Hälfte der Befragten gehen in ihrer Antwort tatsächlich auf sprachliche Eigenschaften des Textes ein. Während die Gymnasiasten zu 70 % einen Sprachbezug in ihrer Antwort zeigen, ist es von den Realschülern nur jeder Zweite, von den Werkrealschülern sogar nur jeder Vierte.

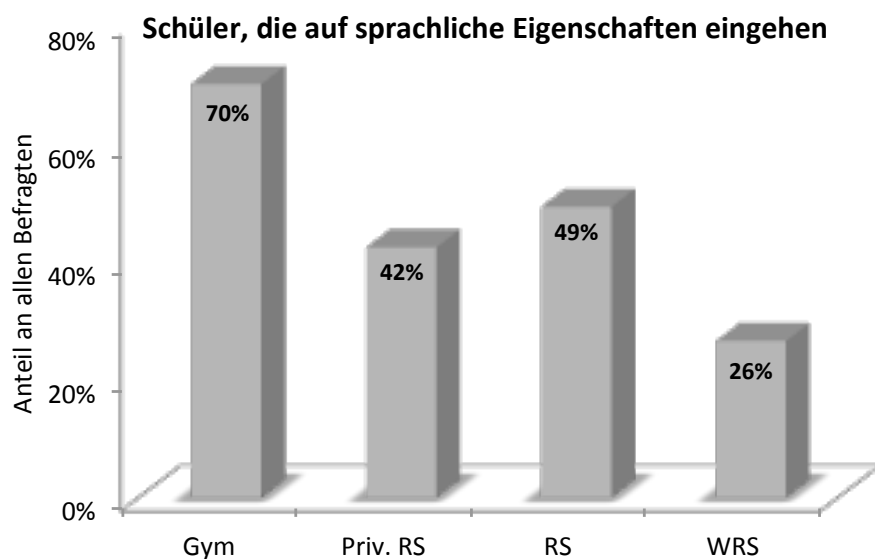


Abbildung 16: Sprachbezug in der Antwort

Um ein besseres Verständnis dafür zu bekommen, inwieweit Jugendliche die sprachlichen Eigenschaften von Rap-Texten erfassen, und welchen Stellenwert der Text eines Rap-Songs generell in der Wahrnehmung der Schüler einnimmt, wird auf die Ergebnisse der im Rahmen der Studie durchgeführten Interviews zurückgegriffen.

Um sich ein Bild von den Interviewpartnern machen zu können, werden sie anhand der wichtigsten Merkmale, die durch die Auswertung des Fragebogens gewonnen werden, in Kürze charakterisiert. Die sieben Interviewpartner sind – wie nicht anders zu erwarten ist – überzeugte Rap-Fans männlichen Geschlechts, denen Gangsta-Rap „sehr gut gefällt“ und die „täglich“ rezipieren. Zwei der befragten Schüler haben nach eigenen Angaben einen Migrationshintergrund. Bei ihnen zu Hause wird neben deutsch auch albanisch gesprochen. Die Lieblingsrapper der Interviewpartner sind überwiegend 'echte authentische Gangsta'. Einzig der Gymnasiast P. gibt mit Genetik eine Hip-Hop-Crew an, die nicht dem Gangsta-Rap zuzuordnen ist. F. und N. geben mit Kollegah einen Gangsta-Rapper des 'ironischen' Lagers an. Die von den am Interview teilnehmenden Schülern meistgenannten Eigenschaften des Gangsta-Rap sind „ironisch“, „witzig“, „schwulenfeindlich“, „männlich“, „gewaltverherrlichend“ und „wortreich“. Insbesondere „ironisch“ und „witzig“ sind Eigenschaften, die dem Gangsta-Rap nur von einer Minderheit aller Schüler zuerkannt werden (siehe Abbildung 13).

Die Interviewpartner zeigen sich bei der Bearbeitung des Fragebogenzusatzes mit Ausnahme des Schülers D.J. hoch motiviert. Interessant ist, dass ausgerechnet die Schüler, die sich für das Interview zur Verfügung stellen, in der Mehrheit die Grenzen zwischen einem Rap-Text und einem Gedicht nicht 'verwässern' wollen. Sie sind der Meinung, der ihnen vorgelegte Rap-Text von Kollegah sei nicht wie ein Gedicht. Als Begründung wird zum einen genannt, dass es „eben ein Rap-Text, und deshalb kein Gedicht“ sei, zum anderen, dass der Rap-Text „reicher an Stilmitteln“ (!) sei. Bei der Frage nach den sprachlichen Auffälligkeiten im Rap-Text geben die Schüler in der Mehrzahl Antworten mit Sprachbezug.

Schüler	ID	Schule	Migrations-Hintergrund	Liebblings-Rapper	'Gangsta'	Lager	Motivation	Gedicht	Sprachbezug
F.	1	Priv. RS	–	Kollegah	ja	'ironisch'	keine Teilnahme im Pretest		
L.	20	Priv. RS	–	187 Strassenbande	ja	'authentisch'			
D.	44	WRS	–	Bushido	ja	'authentisch'	hohe	nein	ja
D.J.	54	WRS	ja	Majoe	ja	'authentisch'	etwas	nein	k.A.
A.	63	WRS	ja	Kurdo	ja	'authentisch'	hohe	nein	ja
P.	91	Gym	–	Genetikk	–	–	hohe	ja	ja
N.	147	RS	–	Kollegah	ja	'ironisch'	hohe	nein	ja

Abbildung 17: Steckbriefe der Interviewpartner

Die Mehrzahl der Interviewpartner hält die Veröffentlichung von Rap-Texten als Lyrics generell für sinnvoll (Interview, Teil A). Allerdings – und diese Aussage betätigt die in Kapitel 2 theoretisch hergeleiteten Rezeptionsmöglichkeiten des Rap – bringe der Text alleine gar nichts, man müsse sich die Lieder in jedem Fall zuerst anhören. Erst mit dem Beat gebe der Text einen Sinn. Hören sei wichtig wegen der Betonungen, des Rhythmus und der Pausen.

Die Lyrics werden vor allem genutzt, um schwer verständliche Textpassagen nachzulesen. Sie helfen, Bedeutungen zu erschließen und ermöglichen ein vollständiges Textverständnis. Die Plattform genius.com wird besucht, um Erläuterungen von anderen Nutzern zu einzelnen Textpassagen nachzulesen. N. gibt sogar an, Lyrics zu verwenden, um den Text auf Stilmittel zu untersuchen.

D. und D.J., die keine Ähnlichkeiten zwischen Rap-Texten und Gedichten erkennen, halten gar nichts von der Verschriftlichung der Rap-Texte. D.J. meint dazu: „Nein, der Text interessiert mich nicht. Kein Mensch schaut sich das an.“ Es mache keinen Sinn, einen Rap-Song wie ein Gedicht zu analysieren. Rap müsse man hören.

Alle Teilnehmer sind in der Lage, die Kernaussage des von ihnen ausgewählten Rap-Songs wiederzugeben. Es zeigt sich, dass bei manchen Songs der Inhalt in sehr wenigen Worten zusammengefasst werden kann. A. zum Beispiel bringt auf den Punkt, worum es in *Stress*

ohne Grund (Bushido/Shindy) geht: „Personen, Politiker, die Bushido nerven, die also Stress machen, werden gedisst.“ F. fasst den Song *Stiernackekommando* (Kollegah/Farid Bang) folgendermaßen zusammen:

„Es geht um das Klischee, dass Rapper ihren Körper trainieren und schicke Autos fahren. Farid Bang und Kollegah tun das selbst. Es steckt also auch etwas Selbstironie dahinter.“

Die Interviewpartner sind sich einig, dass die Sprache der Rap-Songs hochwertig, ja lyrisch sei. Sie gehen aber in unterschiedlicher Weise darauf ein. Die Texte von Kollegah seien wesentlich besser und hochwertiger als die von Bushido, so die überwiegende Meinung. Kollegah schreibt L. zufolge „lyrisch auf hohem Niveau“. N. beruft sich sogar auf eine Studie, nach der Kollegah einen größeren Wortschatz habe als Goethe. Bushido produziere dagegen nur „flache“ Texte und einsilbige Reime, seine Songs hätten aber einen guten Beat. F. ist sich sicher, dass manche Rapper das Sprachniveau bewusst niedrig halten, um bestimmte Leute anzusprechen. D. meint zur Rap-Sprache:

„Das ist Jugendsprache, so wie wir reden. Viele Leute verstehen die Ironie nicht. Wenn ein Rapper gegen Schwule oder Frauen singt, heißt das nicht, dass er das wirklich meint und im Alltag auch so reden würde.“

Auch D.J. ist überzeugt, dass die Sprache des Rap hochwertig ist. Wer sie niveaulos nenne, habe keine Ahnung. Belegen kann er seine Meinung aber nicht.

Die Mehrzahl der Interviewpartner achtet nicht ausdrücklich auf sprachliche Besonderheiten und Stilmittel der von ihnen gehörten Rap-Songs. Dennoch können sie nach Aufforderung einige Textstellen nennen, die ihnen besonders gefallen. F. zum Beispiel gefällt eine Stelle aus Kollegahs *Stiernackekommando* (2013) wegen der lautsprachlichen Doppeldeutigkeit (Nummer Eins kennt / Nummer einscantt).

Nur um sagen zu können, dass er die Nummer Eins kennt / wie Supermarktkassierer

L. gefällt die Assonanz in Bushidos *Butterfly Effect* (2015):

Sonny Black, ich ticke braune Steine aus der Jackentasche
und das Battle ist gewonnen, wenn ich dein Nacken klatsche

D. fällt es schwer zu begründen, warum ihn die Metaphern im Song *Brot brechen* (Bushido 2015) beeindrucken.

König im Dschungel und König im Affenstall / mache nicht mit bei dem Maskenball

Aus dem gleichen Song gefällt D.J. der Reim:

Für Kripos bin ich Michael Myers / ihr Rapvögel seit Pleitegeiers

N. ist fasziniert, wie es Kollegah in *John Gotti* (2014) gelingt, biologische Vorgänge lyrisch zu umschreiben.

Impulse meiner total kühlen Koka-Psyché
gelangen über hochaktive Synapsen und Neuronen an meine Großhirndrüse
führen über Muskelstränge zur Krümmung von zwei in Chrom verzierten Pistolenabzügen
befindlichen Zeigefingern, die dich mit Schrot durchsieben

Die Interviewpartner, die den Lyrics einen gewissen Sinn zusprechen, verstehen den von ihnen ausgesuchten Text bis ins Detail. Sie behelfen sich teilweise mit zusätzlicher Recherche, um die Bedeutung von Leerstellen und intertextuellen Bezügen zu entschlüsseln. D.J. und A. jedoch verstehen einige Textstellen nicht, da sie Unbekanntes nicht hinterfragen. Sie interessieren sich weniger für Inhalte als für die Rap-Szene selbst. Daher wissen sie sehr genau Bescheid über gesellschaftliche Hintergründe wie das gegenseitige Dissen der Gangsta-Rapper oder deren vorgegebene beziehungsweise tatsächliche Verstrickungen mit der Unterwelt.

Mit Ausnahme von N. setzen die Interviewpartner das Ich im Text mit dem Rapper gleich. F. äußert sich folgendermaßen:

„Das Ich ist im Rap stets der Rapper selbst, aber dennoch ist es Kunst und dadurch nicht kriminell, auch wenn es Morddrohungen gibt.“

N. dagegen identifiziert in Rap-Songs grundsätzlich das lyrische Ich.

„Das Ich ist ein lyrisches Ich. Es gibt wenige Rapper, die selbst wirklich kriminell sind.“

Der Einfluss der Rezeption von Rap-Songs auf die eigene Stimmung wird sehr unterschiedlich eingeschätzt. D., D.J. und N. behaupten, dass das Hören von Rap-Songs keinen Einfluss auf ihre Stimmung hätte. F. allerdings hört *Stiernackenkommmando*, um sich zu motivieren.

„Wenn ich das Lied höre, fühle ich mich cool und kann es auswendig singen. Es ist motivierend, wenn ich selbst im Fitnessstudio trainiere.“

L. fühlt sich auf angenehme Weise „asozial“, wenn er *Butterfly Effect* hört. A. achtet bei der Auswahl des Liedes auf die Stimmung, die er erzeugen möchte.

„Ich höre das Lied („Stress ohne Grund“), wenn ich wütend bin; oder beim Computerspielen, wenn ich am Verlieren bin, höre ich auch, um mich aggressiv zu machen.

Vor einem Fußballspiel höre ich, um mich aggressiv und fit zu machen.

Vor dem Schlafen höre ich Ruhigeres, mit Liebe z.B. von Kurdo *Vermis dich*.“

Bei dem Versuch, das Genre Gangsta-Rap von benachbarten Genres abzugrenzen (Teil B), fällt auf, dass sich keiner der Interviewpartner unter dem Begriff Slam-Poetry etwas vorstellen kann. Gedichte seien im Gegensatz zu Rap-Songs „schriftlich“ (F.) und hätten einen anderen Inhalt, zum Beispiel einen tragischen Vorfall (L.). D. meint, Gedichte seien nur etwas „für Freaks vom Gymnasium“, sie enthielten „seltsame Wörter“ und in jeder Zeile einen Reim. A. fällt auf, dass Gedichte wie Rap-Songs auch Betonungen hätten. In P.'s Augen unterscheiden sich Gedichte vorrangig durch ihre gehobene Sprache mit alten, unbekannten Wörtern. N. erkennt zwar in Bezug auf Reime und Stilmittel eine Ähnlichkeit zwischen Gedichten und Rap-Texten, er mag aber die dichterische Freiheit in Gedichten nicht. An Gedichten stört ihn vermutlich, dass Botschaften und Bedeutungen, aber auch die Stilmittel mühsamer herauszufinden sind als in Rap-Songs.

Vom Rap unterscheide sich der Gangsta-Rap nach Ansicht aller Interviewpartner vor allem durch die Beleidigungen. Im Rap gebe es mehr Gefühle, er sei „lyrischer“ (L.) als der Gangsta-Rap. Zudem hätten Rap-Songs im Gegensatz zu Gangsta-Rap-Songs meist eine Story (D.), sie hätten „mehr Flow, mehr Punchlines“ (A.) und N. zufolge sei mehr Gesang möglich.

In Teil C des Interviews äußern sich die Interviewpartner zu ihrer eigenen literarischen Sozialisation. Die Mehrzahl der Befragten erinnert sich daran, dass ihnen in der Kindheit von ihren Eltern regelmäßig vorgelesen wurde. P. wurde nach eigenen Angaben nur gelegentlich vorgelesen, A. gar nicht.

Als Kinder haben F., L., P. und N. viel gelesen, D., D.J. und A. dagegen gar nicht. Spätestens seit Beginn der Pubertät liest kaum einer der Jugendlichen fiktionale Literatur. Einzig L. habe nie mit dem Lesen aufgehört. Momentan lese er die *Tribute von Panem*. F. hat vor, das Lesen wieder aufzunehmen. Sein Lieblingsbuch sei *Siddhartha* von Hermann Hesse. D. liest nach eigenen Angaben zwar keine fiktionale Literatur, er lese aber ab und zu Texte und Nachrichten auf Facebook und schaue manchmal in die Zeitung seines Vaters (Bild-Zeitung).

Die literarischen Erfahrungen durch die Schule werden durchweg negativ beschrieben. Von manchen Schülern kann kein einziges Werk beim Namen genannt werden, die anderen verbinden mit schulischer Lektüre einzig die Eigenschaft „langweilig“. Auch Noah, ein aufgeweckter Schüler, kritisiert, meist nur „alte Schinken“ gelesen zu haben. So wie alle anderen findet er, dass Gedichte generell keinen Spaß machten.

Alle befragten Jugendlichen sind innerhalb der Peer-Group zum Rap gekommen. Mit Ausnahme von D.J., der fast ausschließlich Gangsta-Rap rezipiert, hören die Schüler auch andere Arten von Rap-Musik.

Die Interviews bestätigen den durch die Auswertung des Fragebogens gewonnenen Eindruck, dass die Rezeptionsgewohnheiten der Jugendlichen und ihre Einstellungen zum Gangsta-Rap vielgestaltig sind.

6.3. Beurteilung

Gangsta-Rap ist angesagt. Die an vier Karlsruher Schulen durchgeführte Studie bestätigt – wenn sie auch nicht repräsentativ ist –, dass die große Krise des deutschen Rap vom Jahr 2007 (vgl. Wehn 2011, 1) längst überstanden ist. Die Erhebung zeigt, dass Rap oder Gangsta-Rap einen großen Raum in der Lebenswelt der Jugendlichen, von denen nur jeder Fünfte nichts mit dieser Art von Musik zu tun hat, einnimmt.

In den Hörgewohnheiten der Schüler spiegelt sich die ganze Vielfalt der Rap-Welt wider. Seien es 'authentische' Gangsta-Rapper mit ihren brutalen und sexistischen Texten, die vor allem durch ihr Gesamtauftreten eine große Anziehungskraft auf Jugendliche auswirken; seien es Gangsta-Rapper, die dieser Sprache ein Quäntchen Ironie beifügen und gleichzeitig technische Perfektion in ihren Darbietungen zeigen; seien es Rapper, die nicht unter dem Etikett 'Gangsta' in Erscheinung treten und sich durch eine größere Themenvielfalt in ihren Songs auszeichnen; oder seien es US-amerikanische Rapper, die schon aufgrund ihrer Herkunft als 'authentisch' wahrgenommen und auf englisch rezipiert werden: all diese Strömungen finden sich in den Rezeptionsgewohnheiten der befragten Jugendlichen.

Trotz dieser vorgefundenen Vielfalt lassen sich in den Rezeptionsgewohnheiten der Jugendlichen gewisse Schemata erkennen. Weibliche Jugendliche fühlen sich – wie zu erwarten war – vom Gangsta-Rap deutlich weniger angesprochen als männliche Jugendliche. Ein Drittel der befragten Schülerinnen hört nie Gangsta-Rap-Musik, was aber im Umkehrschluss wiederum heißt, dass zumindest zwei Drittel der weiblichen Jugendlichen dem Gangsta-Rap etwas abgewinnen können.

Die Rezeptionsgewohnheiten eines Schülers sowie seine Rezeptionsfähigkeiten korrelieren der Studie zufolge mit seiner Ausbildungsstätte, das heißt der Art der Schule, die er besucht. Obwohl über den sozialen Hintergrund der befragten Schüler keine unmittelbaren Informationen vorliegen, kann wohl davon ausgegangen werden, dass ein Gymnasiast im

Durchschnitt eine – wertfrei gemeint – andersgeartete Sozialisation zu Hause erfährt und erfahren hat als ein Werkrealschüler. Die Schülerschaft an der Realschule dürfte heterogener zusammengesetzt sein. Qualitativ und inhaltlich bewerten lassen sich diese Zusammenhänge im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht.

In der Studie wird eine Reihe von Merkmalen bezüglich der Rezeptionsgewohnheiten der Schüler festgestellt, die in Korrelation zu der von den Teilnehmern besuchten Schulart stehen. Dies trifft zum Beispiel auf die Präferenzen der Schüler, das heißt welche Art von Rap sie konsumieren, zu. So finden sich unter den Werkrealschülern, die generell die größte Affinität zum Gangsta-Rap zeigen, überdurchschnittlich viele Anhänger des 'authentischen' Gangsta-Rap, der hier in erster Linie durch die Rapper KC Rebell, Kurdo und Bushido in Erscheinung tritt. Die Gymnasiasten dagegen bevorzugen mit Kollegah und K.I.Z. Gangsta-Rapper des 'ironischen' Lagers oder mit Eminem einen US-amerikanischen Vertreter.

Die Texte der 'authentischen' Gangsta-Rapper sind im Allgemeinen verhältnismäßig einfach 'gestrickt' und erzählen selten eine Story. Dementsprechend passt es ins Gesamtbild, dass die Werkrealschüler sowohl hinsichtlich ihres Lieblingssongs als auch bezüglich des ihnen vorgelegten Rap-Textes ein geringeres Textverständnis an den Tag legen als die Schüler der anderen Schularten. Zwei der Interviewpartner aus der Werkrealschule unterstützen diesen Eindruck, indem sie die Sinnhaftigkeit der Verschriftlichung von Rap-Texten in Frage stellen und damit die Bedeutung des Textes und Textinhaltes herabsetzen.

Die Hälfte aller Schüler erkennt in Rap-Songs das Lyrische, sieht große Gemeinsamkeiten mit Gedichten und kann sprachliche Auffälligkeiten an dem ihnen vorgelegten Rap-Text benennen. Auch hier zeigen die Werkrealschüler abweichendes Verhalten. Sie sind zu einem wesentlich geringeren Anteil in der Lage, sprachliche Besonderheiten eines Textes zu benennen. Außerdem sieht ein geringerer Anteil von ihnen die Ähnlichkeiten zwischen Rap-Texten und Gedichten. Die beschriebenen Ergebnisse spiegeln sich erwartungsgemäß auch in der Motivation wider, mit der die Schüler den ihnen vorgelegten Rap-Text bearbeiten. Die beobachtete Einstellung der Werkrealschüler zur lyrischen Seite von Rap-Songs könnte unter anderem damit zusammenhängen, dass sich die an der Studie teilnehmenden Schüler noch nicht mit lyrischen Formen auseinanderzusetzen hatten, und daher die Grundlage für ein reflektiertes Urteil fehlte. Während der Interviews entstand der Eindruck, dass die Jugendlichen zwar fasziniert sind von den vielseitig verwendeten

Stilmitteln in Rap-Texten, ihnen aber Werkzeuge, Kenntnisse und Sprache fehlen, darüber zu reflektieren.

Eine zahlenmäßige Ausgeglichenheit von zustimmenden und ablehnenden Schülern zeigt sich in der Frage, ob Rap-Songs in der Schule behandelt werden sollten. Hier gibt es kaum Differenzen zwischen den Schularten, obwohl die Zustimmung zum Rap jeweils verschieden ist.

Ein kausaler Zusammenhang zwischen Rezeptionsgewohnheiten und Bildungsniveau kann aus den beschriebenen Sachverhalten angenommen, jedoch auf Basis der erhobenen Daten nicht nachgewiesen werden. Die folgende Abbildung veranschaulicht die beschriebenen Zusammenhänge.

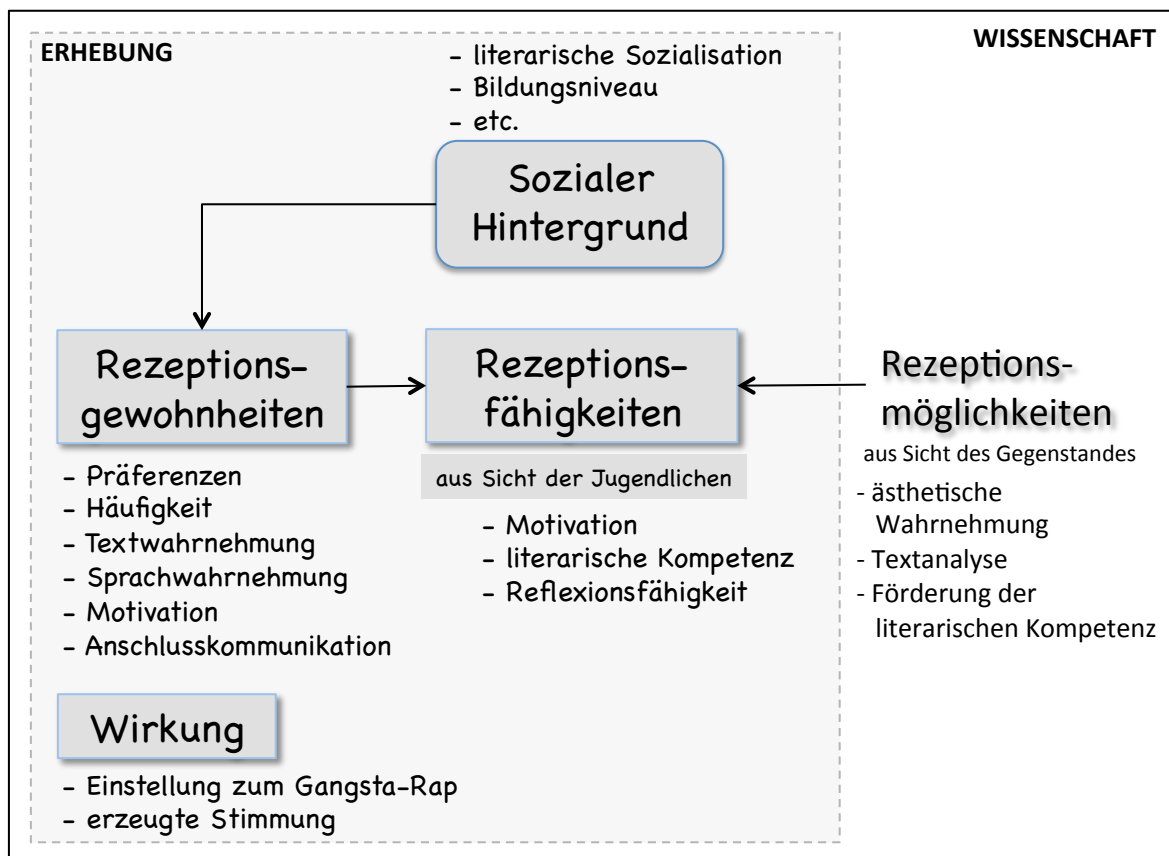


Abbildung 18: Zusammenhänge zwischen Rezeptionsgewohnheiten und sozialem Hintergrund

Aus den erhobenen Informationen zu Rezeptionsgewohnheiten lassen sich Rückschlüsse auf die individuellen Rezeptionsfähigkeiten der Jugendlichen schließen. Aufgrund der insgesamt hohen Zustimmungsrate zum Gangsta-Rap kann von einer ebenso hohen Motivation der Schüler, die Werke zu hören und ästhetisch wahrzunehmen, ausgegangen werden. Die Motivation, den Text eines Werkes in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken und ihn inhaltlich und sprachlich zu beleuchten, ist jedoch nicht bei allen Schülern gleichermaßen vorhanden. Dasselbe gilt für die literarische Kompetenz, die einerseits eine

Voraussetzung ist, sich mit Rap-Texten tiefgründig zu beschäftigen, andererseits durch den Umgang mit Rap-Texten gefördert werden kann. In engem Zusammenhang damit steht die Reflexionsfähigkeit, die sich darin äußert, inwieweit sich Jugendliche von einem Rap-Song distanzieren, sich dem Text also mit einer gewissen emotionalen Distanz nähern können. Einen Hinweis auf die Reflexionsfähigkeit der Schüler gibt die Haltung der Jugendlichen in Bezug auf den Sprecher eines Rap-Songs. Die Interviewpartner äußern sehr unterschiedliche Meinungen, ob es sich im Text um ein lyrisches Ich handelt oder ob das Ich mit dem Künstler zusammenfällt.

Die in Kapitel 5.1 hergeleiteten Rezeptionsmöglichkeiten aus Sicht des Gegenstandes Rap-Song treffen auf die soeben beschriebenen individuellen Rezeptionsfähigkeiten der Jugendlichen. Diese begrenzen einerseits die Rezeptionsmöglichkeiten, andererseits können sie durch dieselben gefördert werden.

Welche Wirkung die Rezeption von Rap auf die Jugendlichen hat, lässt sich ansatzweise an den Eigenschaften erkennen, die sie den Rap-Songs überwiegend zuschreiben. Die Jugendlichen halten – unabhängig ihrer Schulprovenienz oder Affinität zum Rap – Rap-Songs überwiegend für „brutal“ und „frauenfeindlich“. „Ernsthaft“ und „interessant“ wirken sie vornehmlich für Werkrealschüler, dagegen für Gymnasiasten eher „dumm“ und „ordinär“. Die Unterschiede sind nicht nur auf Differenzen in der Wahrnehmung zurückzuführen, sondern auch auf unterschiedliche Hörgewohnheiten. Die Interviews zeigen, dass die zugewiesenen Eigenschaften den Rap-Songs nicht nur innewohnen, sondern in den Rezipienten auch eine Wirkung erzeugen. So hören Jugendliche Gangsta-Rap, um sich in eine bestimmte Stimmung zu versetzen, um sich aggressiver zu machen, sich zum Sport zu motivieren oder am Abend sogar zur Ruhe zu kommen.

Ob Rap-Songs auch eingesetzt werden können, um Jugendliche für schulische Aufgaben zu motivieren, soll im anschließenden Kapitel beleuchtet werden.

7. Gangsta-Rap in der Schule

Die Verbindung und Analogisierung vom Sprechgesang oder Rap mit lyrischen Formen der Vergangenheit eröffnet eine schülerorientierte Zugangsvariante zur Lyrik, die sich an den Erlebniswelten der Jugendlichen orientiert und so emotionale sowie kognitive Elemente verbindet und fruchtbar für den Literaturunterricht macht (Blume 2014-03, 1).

Der Gymnasiallehrer und Rap-Experte Bob Blume entspricht in seiner Einschätzung dem, was man aus den in Kapitel 5.1 gewonnenen Erkenntnissen zu den Rezeptionsmöglichkeiten des Rap und aus den Ergebnissen der Erhebung unter den Schülern geneigt ist zu schließen. Er ist überzeugt, dass mit dem Rap Zugänge zur Lyrik geschaffen werden können, die Jugendliche ansprechen. Anhand des Gangsta-Rappers Kollegah, beliebtester Rapper der Erhebung und Blume zufolge der wortgewaltigste deutsche Rapper, zeigt er auf, „dass man alleine mit diesem Rapper die große Erkenntnis leisten könnte, wie sich Sprache und Form ergänzen“ (Blume 2014-05). Allerdings stehe man als Lehrkraft vor dem Problem, dass es von Kollegah „so gut wie keine Lieder [gebe], die zweifelsfrei jugendfrei wären.“ Blume bedauert, dass aus diesem Grund Kollegahs Texten wohl kein Zutritt in die Schule gewährt werde, und sieht Alternativen in Rappern wie Cro, Casper oder Alligatoah mit weniger obszönen, aber thematisch mehrdimensionaleren Texten.

Die Zeit der Pubertät ist eine kritische Phase hinsichtlich der literarischen Sozialisation der Jugendlichen (vgl. Garbe 2013, 29f.). Viele meist männliche Jugendliche erfahren eine Lesekrise, die in einen Abbruch der bisherigen Leseentwicklung münden kann. Garbe zufolge „richtet der traditionelle Literaturunterricht [in dieser Phase] oft großen Schaden an“. Vor allem in der Hauptschule, wo man es häufig mit Schülern aus „schriftfernen Lebenswelten“ zu tun habe, verfehle einer Studie zufolge der Deutschunterricht seine Adressaten auf ganzer Linie.

Eine große Chance des Deutschunterrichts sieht Garbe in der zentralen Rolle, die der „Anschlusskommunikation“ in den Prozessen einer gelingenden literarischen Sozialisation zukomme. Hier gebe es vielfältige Möglichkeiten, „solche Kommunikation schüler- und sachgerecht zu gestalten.“ Darüber hinaus müsse es sich die Schule in Zukunft zur Aufgabe machen, neben der Förderung der literarischen Kompetenz auch „die multifunktionalen Medien verstärkt an Kinder und Jugendliche aus niedrigem Bildungsniveau“ heranzutragen, das heißt deren Medienkompetenz zu fördern.

Die Möglichkeiten der Förderung der literarischen Kompetenz mittels Rap-Songs wurden bereits in Kapitel 5.1 ausgiebig erörtert. Der schulische Umgang mit Rap-Songs führt in

besonderem Maße zu Situationen, die zur Anschlusskommunikation im Klassenraum genutzt werden können. Der Erhebung zufolge tauscht sich jeder zweite Schüler aus eigenem Antrieb mit Freunden und Bekannten über Rap-Songs aus. Diese bereits vorliegende Motivation kann von Lehrkräften aufgegriffen und zur Erreichung schulischer Ziele genutzt werden.

Der Umgang mit Rap-Songs bietet zudem Möglichkeiten, die Medienkompetenz der Schüler zu fördern. Ungeachtet des hehren Zieles einer Produktion und Veröffentlichung eigener Songs bietet gerade die Anschlusskommunikation die Chance, den Umgang mit Online-Plattformen wie YouTube zu erlernen. Bezüglich der Kommunikation in Online-Foren haben nicht nur Jugendliche große Schwierigkeiten, grundlegende Anstandsregeln einzuhalten. Dies wird nicht nur bei politischen Themen offenbar, sondern auch beim Austausch über Musiker und deren Werke, wie in Kapitel 5.1 beispielhaft aufgezeigt wurde. Hier kann die gemeinsame und begleitete Reflexion über Rap-Songs genutzt werden, soziale Umgangsformen beim Kommentieren einzuüben.

Letztendlich kann allerdings mehr erreicht werden, als nur die Kompetenzen der Jugendlichen zu fördern. Wie es scheint, bietet Rap-Musik die Chance, Schüler auf motivierende Weise in die Lyrik einzuführen oder zumindest zur Lyrik hinzuführen. Die Parallelen zwischen Rap und Lyrik, die den Ergebnissen der Studie zufolge auch ein Großteil der Schüler erkennt, liegen auf der Hand. Vor allem in den Reimen und Vergleichen der Punchlines finden sich große Ähnlichkeiten zu lyrischen Formen. Blume (2014-05) geht sogar so weit, dass diese „Kunstwerke der Wortakrobatik [...] mit den bisher bekannten rhetorischen Mitteln [oftmals nicht] erklärt werden können“.

Verlan (2007, 516-517) konstatiert, dass wesentlich mehr Jugendliche durch Rap und Slam-Poetry zur Literatur gestoßen seien als durch zeitgenössische Lyrik. Er fragt sich, ob nicht die hohen Ansprüche der E-Kultur, „das Streben nach immer komplexeren, abstrakteren, intellektuelleren Darstellungsformen von Wirklichkeit“ dafür verantwortlich seien, dass der Kontakt zwischen Literatur und dem Leser abgebrochen ist. Er fordert „eine neue Rezeptionsästhetik“ für die Frage, was Literatur oder Kultur im Allgemeinen bei jungen Menschen bewirkt.

Auf den Bildungsplan wird an dieser Stelle nicht im Detail eingegangen. Es kann aber festgestellt werden, dass der Bildungsplan 2016 des Landes Baden-Württemberg Bildungsstandards vorgibt, deren Erreichen der schulische Umgang mit Rap-Songs durchaus unterstützen kann (vgl. Bildungsplan 2016, 59f.). So lassen sich zum Beispiel

Zusammenhänge zwischen Inhalt und Form herstellen. Zudem können Schüler durch die oben erwähnte Anschlusskommunikation ihre Interpretationsfähigkeit erweitern, ihr ästhetisches Urteilsvermögen entwickeln und ihre kulturelle Kompetenz stärken. Außerdem lernen sie, Fachbegriffe zur formalen Beschreibung von Texten anzuwenden und die Wirkung ausgewählter Gestaltungsmittel zu beschreiben.

Um die von Blume genannte „Verbindung und Analogisierung vom Sprechgesang oder Rap mit lyrischen Formen der Vergangenheit“ gelingen zu lassen, bietet es sich an, einen Rap-Song wenn möglich so auszuwählen, dass er in eine thematische Sequenz mit anderen Textformen eingebunden werden kann (vgl. Spinner 2000, 43). Zum Beispiel könnte man es sich durchaus vorstellen, die beiden an anderer Stelle analysierten Texte von K.I.Z. und Kurdo in eine Sequenz zum Thema Freiheit, für das zahllose Gedichte zur Auswahl stehen, einzubinden.

Allerdings ist gerade die Auswahl geeigneter Rap-Titel ausschlaggebend für das Gelingen des Vorhabens. Einerseits muss die Lehrkraft einschätzen, welche Art von Rap-Song sie Schülern wie Eltern zumuten sowie vor Kolleginnen und Kollegen rechtfertigen kann. Andererseits muss der Titel, der möglichst unter Beteiligung aller Schüler ausgewählt wird (ebd., 34), thematisch und formal geeignet sein.

Blume (2014-03, 1) schlägt diesbezüglich fünf Auswahlkriterien vor. Die „Relevanz des Inhalts“ sei das ausschlaggebende Kriterium für die altersspezifische Beschäftigung mit dem Rap. Die „Originalität“ eines Textes stehe für das Potenzial einer neuen Erkenntnis. „Leerstellen“ böten im Sinne des Konzepts der Handlungs- und Produktionsorientierung Möglichkeiten des kreativen Umgestaltens. „Formale Elemente“ wie zum Beispiel Reime ermöglichten Zugänge zu anderen literarischen Formen wie der Lyrik. Im Sinne der „Kohärenz“ sei es letztlich wichtig, dass der Rap-Text eine für die Schüler strukturell nachvollziehbare Form aufweise.

Bezüglich der Umsetzung von Unterrichtssequenzen, die Rap-Songs mit einschließen, sei hier auf Spinner verwiesen, der in seiner Lyrik-Didaktik *Umgang mit Lyrik* Vorschläge für einen schülernahen, kreativen Umgang mit Gedichten unterbreitet. Die produktiv-kreativen Unterrichtsmethoden, die er zur Diskussion stellt, sind von entscheidender Bedeutung, die bei den Schülern bereits vorhandene Motivation, Rap-Texte zu analysieren, nicht im Keim zu ersticken.

Ziel des schulischen Umgangs mit Rap-Songs muss es sein, dass die Schüler trotz Übernahme eines ihrer Privatvergnügen in den Schulunterricht die Freude daran nicht nur

bewahren, sondern durch erhöhtes ästhetisches Wahrnehmungsvermögen zukünftig noch mehr Genuss bei der Rezeption von Rap-Songs empfinden können.

8. Zusammenfassung

Das Phänomen Rap ist ein facettenreiches Element einer global wirkenden Jugendkultur. Seine lokal verankerten Rezeptionsmodi sind bis auf die Wurzeln der Hip-Hop-Bewegung zurückzuführen.

Die Wurzeln dieses rhythmischen Sprechgesangs reichen über die Wortspiele und Streitgespräche afroamerikanischer Männer des Straßen- und Gefängnis-Milieus der 50er Jahre bis zu den Schmäh- und Spottgedichten westafrikanischer Sänger vorkolonialer Zeiten zurück. Diese sprachlichen Techniken und rhetorischen Mittel wurden von den ersten US-amerikanischen Rappern der 70er Jahre aufgegriffen, um in den New Yorker Bronx gegen die weiße Mehrheitsgesellschaft zu rebellieren.

Dieses Aufbegehren von Minderheiten gegenüber der Mehrheitsgesellschaft findet sich auch heute noch in den Liedern deutscher Rapper. Es ist ein Aufbegehren von Migranten gegen Ausgrenzung und Diskriminierung, ein Aufbegehren von Künstlern gegen die kulturelle Bevormundung der bürgerlichen Mehrheit. Diese Rebellion findet ihren Ausdruck im Gesamtaufreten der Rapper und im Besonderen in deren provokativem Sprachstil, der die bürgerlichen Geschmacksgrenzen aufs Äußerste herausfordert und provoziert.

Der gesellschaftliche Diskurs über die Anstößigkeit, Wertigkeit und Authentizität des Gangsta-Rap, aber auch die Entwicklung und Ausrichtung der Rap-Szene selbst wird stark von den Medien gelenkt. So tragen die Medien die Hauptverantwortung, die Entwicklung des Gangsta-Rap hin zu mehr Gewalt gelenkt zu haben. Sozialkritische Strömungen des Rap schafften daher im Gegensatz zum Gangsta-Rap nie den großen kommerziellen Durchbruch. So ist trotz aller Vielfalt der Rap-Szene das Hauptinteresse des Publikums auf wenige Stars der Szene konzentriert.

In den Angaben der Schüler, die zu ihren Rezeptionsgewohnheiten befragt wurden, zeigt sich sowohl die gesamte Vielfalt der Szene als auch die große Beliebtheit weniger Gangsta-Rapper. Hervorzuheben ist, dass die Präferenzen der Schüler sowie ihre Hörgewohnheiten signifikant von ihrer Schulprovenienz abhängen. Während Werkrealschüler tendenziell 'authentische' Gangsta-Rapper bevorzugen, sind 'ironischer' Gangsta-Rap und andere Spielarten des Rap schwerpunktmäßig bei Schülern anderer Schularten beliebt.

Diese Verschiedenheit zeigt sich auch in der Einschätzung der Jugendlichen hinsichtlich der Gleichartigkeit oder Ähnlichkeit von Rap und Lyrik. Werkrealschüler neigen eher

dazu, die Genres Rap und Lyrik klar voneinander abzugrenzen, als Schüler anderer Schularten. Sie sehen in einem Rap-Song in geringerem Maße die Parallelen zum Gedicht sowie die Bedeutung des Textes und achten weniger auf sprachliche Besonderheiten. Außerdem zeigen sie geringere Motivation, einen Rap-Text sprachlich zu untersuchen.

Die Vielfalt, die sich in den Rezeptionsmöglichkeiten des Rap findet, wird von den meisten Jugendlichen vermutlich aufgrund fehlender Kompetenzen nicht vollends ausgeschöpft. Dies und das große Interesse der Schüler am Rap können als Chance für den schulischen Umgang mit Rap-Songs gesehen werden. Die Multimedialität der Rap-Songs und insbesondere die Nähe zu lyrischen Texten eröffnen mannigfache Wege zur Erschließung dieser Kunstwerke.

Wenn jedoch Lehrkräfte das Thema Rap aufgreifen, Erwachsene also in einen Bereich eindringen, der bislang Jugendlichen vorbehalten ist, muss Sorgfalt walten.

Den Wünschen der Jugendlichen muss Rechnung getragen werden.

Andernfalls kann die Motivation der Schüler,

ihr Interesse am Gegenstand,

in Ablehnung und

Verweigerung

umschlagen.

Literaturverzeichnis

- Anders, Petra: Poetry Slam. Unterricht, Workshops, Texte und Medien. Schneider Verlag Hohengehren. Baltmannsweiler 2013
- Baier, Angelika: „Ich muss meinen Namen in den Himmel schreiben“. Narration und Selbstkonstitution im deutschsprachigen Rap. Narr Francke Attempto Verlag GmbH. Tübingen 2012
- Burgdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart 1997
- Chang, Jeff: CAN'T STOP WON'T STOP – A History of the Hip-Hop Generation. St. Martin's Press. New York 2005
- Garbe, Christine: Literarische Sozialisation – Mediensozialisation. In: Frederking, Volker et.al. (Hrsg.): Taschenbuch des Deutschunterrichts Bd. 2, Baltmannsweiler 2013, S. 23-42
- George, Nelson: XXX – Drei Jahrzehnte HipHop. orange press. Freiburg 2002
- Gläser, Jochen & Laudel, Grit: Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden 2009
- Hahn, Heidi: „Der Tag, an dem sie das Buch verhaften wollten“ von Net Hentoff. In: Hahn, Heidi & Laudenberg, Beate & Rösch, Heidi (Hrsg.): Wörter raus!? Zur Debatte um eine diskriminierungsfreie Sprache. Beltz Juventa. Bad Langensalza 2015, S. 98-116
- Hajok, Daniel: Zur Indizierung jugendgefährdender Medien durch die Bundesprüfstelle. Zahlen, Fakten und Tendenzen aus über 60 Jahren. In: BPJM Aktuell 3/2015.
- Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Stauffenberg Colloquium. Tübingen 1993.
- Holznagel, Franz-Josef. Geschichte der deutschen Lyrik. Stuttgart 2004
- Jeßing, Benedikt & Köhnen, Ralph (Hrsg.): Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart 2012.
- Kammler, Clemens: Intertextueller Literaturunterricht. In: Frederking, Volker et.al. (Hrsg.): Taschenbuch des Deutschunterrichts Bd. 2, Baltmannsweiler 2013, S. 307-318
- Kaya, Ayhan: »Sicher in Kreuzberg«. Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin. transcript Verlag. Bielefeld 2001
- Klein, Gabriele & Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2011
- Knaurs Lexikon von A bis Z: das Wissen unserer Zeit auf dem neuesten Stand. Droemer Knaur. München 1995
- Mikos, Lothar: Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität im HipHop. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): HipHop: Globale Kultur – lokale Praktiken. transcript Verlag. Bielefeld 2003, S. 72-84
- Mummendey, Hans Dieter & Grau, Ina: Die Fragebogen-Methode. Göttingen 2014
- Rösch, Heidi: Rassistisches, rassismuskritisches, post-rassistisches Erzählen in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Hahn, Heidi & Laudenberg, Beate & Rösch, Heidi (Hrsg.): Wörter raus!? Zur Debatte um eine diskriminierungsfreie Sprache. Beltz Juventa. Bad Langensalza 2015, S. 48-65

- Rösel, Anika: HipHop und jugendliche Identitätsbilder. VDM Verlag Dr. Müller. Saarbrücken 2007
- Saied, Ayla Güler: Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen. transcript Verlag. Bielefeld 2012
- Schröer, Sebastian: „Ich bin doch kein Gangster!“ Implikationen und Paradoxien szeneorientierter (Selbst-)Inszenierung. In: Dietrich, Marc und Seeliger, Martin (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. transcript Verlag. Bielefeld 2012, S. 7-20
- Schumacher, Holger & Wolff, Katharina: Gangster-Rap im Problembezirk . Die Propagierung kriminellen Verhaltens und ihre Wirkung auf Minderjährige. In: BPJM Aktuell 4/2012.
- Seeliger, Martin & Dietrich, Marc: G-Rap auf Deutsch – Eine Einleitung. In: Dietrich, Marc und Seeliger, Martin (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. transcript Verlag. Bielefeld 2012, S. 7-20
- Spinner, Kaspar H.: Umgang mit Lyrik in der Sekundarstufe I. Schneider Verlag Hohengehren. Baltmannsweiler 2000
- Spinner, Kaspar H.: Literarisches Lernen. In: Praxis Deutsch 200/2006, 6-17.
- Sties, Nora: Beleidigungen in realistischen Bilderbüchern. In: Hahn, Heidi & Laudenberg, Beate & Rösch, Heidi (Hrsg.): Wörter raus!? Zur Debatte um eine diskriminierungsfreie Sprache. Beltz Juventa. Bad Langensalza 2015, S. 117-137
- Straub, Jürgen: South Bronx, Berlin und Adornos Wien: Gangsta-Rap als Popmusik – Eine Notiz aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: Dietrich, Marc und Seeliger, Martin (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. transcript Verlag. Bielefeld 2012, S. 7-20
- Szillus, Stephan: UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland. In: Dietrich, Marc und Seeliger, Martin (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. transcript Verlag. Bielefeld 2012, S. 7-20
- Toop, David: Rap Attack. African Jive bis Global HipHop. Höfen 2000
- Verlan, Sascha & Loh, Hannes: 20 Jahre HipHop in Deutschland. Hannibal Verlag. Höfen 2002
- Verlan, Sascha: Zwischen Mythos und Wirklichkeit. Die Sprachkultur des Rap. In: Ackermann Gregor et.al. (Hrsg.): Deutsches Lied. Volume 2. Vom Niedergang der Diseusenkultur bis zu Aggro Berlin. Aisthesis Verlag. Bielefeld 2007
- Verlan, Sascha: Rap-Texte. Philipp Reclam jun. Stuttgart 2012
- Waldmann, Günter: Produktiver Umgang mit Lyrik. Schneider Verlag Hohengehren. Baltmannsweiler 2015
- Wegener, Claudia: Rap im Kontext sozialer Benachteiligung. Zur Bedeutung von Gewalt und Indizierung. Teil 2. In: tv diskurs Heft 41. 2007
- Weiß, Tanja: Minnesang und Rock – Die Kunstgattung Aufgeführtes Lied in ihrer Ästhetik und Poetik. Rübenberger Verlag. Neustadt am Rübenberge 2007
- Wiese, Heike: Kiezdeutsch. Ein neuer Dialekt entsteht. Verlag C.H.Beck. München 2012

- Zumthor, Paul: Einführung in die mündliche Dichtung. Akademie-Verlag. Berlin 1990

Diskografie

- Cora E. & Marius No.1: Nur ein Teil der Kultur. Buback Tonträger, 1994

Elektronische Quellen

- Bildungsplan 2016. Allgemeinbildende Schulen Sekundarstufe 1. Anhörungsfassung Deutsch. Stand 14.Januar 2016. Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg. http://www.bildungsplaene-bw.de/Lde/Startseite/de_a/a_sek1_D_ik_10_01_01 (abgerufen am 08.02.2016)
- Blume, Bob: Rap im Unterricht: Wir hol'n zurück, was uns gehört. In: Bob Blume vom 17.03.2014. <http://bobblume.de/2014/03/17/rap-im-unterricht-wir-holn-zurueck-was-uns-gehoert/> (abgerufen am 05.02.2016)
- Blume, Bob: Kollegah in die Schule. In: Bob Blume vom 11.05.2014. <http://bobblume.de/2014/05/11/kollegah-in-die-schule/> (abgerufen am 06.02.2016)
- Blume, Bob: Alligatoah in den Deutschunterricht!. In: Bob Blume vom 02.12.2015. <http://bobblume.de/2015/12/02/alligatoah-in-den-deutschunterricht/> (abgerufen am 11.12.2015)
- Haas, Daniel: Gib dir die Kugel. Der Rapper Haftbefehl ist der deutsche Dichter der Stunde. In: ZEIT ONLINE vom 27.11.2014. <http://www.zeit.de/2014/49/haftbefehl-csu-wahlkampf-plakat> (abgerufen am 11.12.2015)
- Heide, Markus: Rap zwischen Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Technologie. In: GENIUS. <http://genius.com/albums/Markus-heide/Rap-zwischen-mundlichkeit-schriftlichkeit-und-technologie> (abgerufen am 21.12.2015)
- Hugendick, David: Ich hab Kulturkritik. In: ZEIT ONLINE vom 30.11.2015. <http://www.zeit.de/kultur/2015-11/boehmermann-ich-hab-polizei-debatte> (abgerufen am 10.12.2015)
- Hujer, Kenneth: Gangsta-Rap und nicht Gangster-Rap. Rezension zu Martin Seeliger, »Deutscher Gangstarap. Zwischen Affirmation und Empowerment« . In: Pop Zeitschrift vom 04.07.2013. <http://www.pop-zeitschrift.de/2013/07/04/gangsta-rap-und-nicht-gangster-rap-rezension-zu-martin-seeliger-deutscher-gangstarap-zwischen-affirmation-und-empowermentvon-kenneth-hujer4-7-2013/> (abgerufen am 10.12.2015)
- laut.de: KC Rebell. <http://www.laut.de/KC-Rebell> (abgerufen am 12.12.2015)
- laut.de: Kurdo. <http://www.laut.de/Kurdo> (abgerufen am 12.12.2015)
- Sand, Dennis: Rapper will Bushido richten, um seine Ehre zu retten. In: Die Welt vom 29.11.2014. <http://www.welt.de/kultur/pop/article134837866/Rapper-will-Bushido-richten-um-seine-Ehre-zu-retten.html> (abgerufen am 13.12.2015)
- Sand, Dennis: Deutschrap, du hast ein ernsthaftes Problem. In: Die Welt vom 08.12.2015. <http://www.welt.de/kultur/pop/article149766312/Deutschrap-du-hast-ein-ernsthaftes-Problem.html?config=print> (abgerufen am 15.12.2015)

- Schwilden, Frédéric: Wie der Rapper Fler die "Welt" bedroht. In: Die Welt vom 20.11.2014. <http://www.welt.de/kultur/pop/article134563256/Wie-der-Rapper-Fler-die-Welt-bedroht.html> (abgerufen am 10.12.2015)
- Staiger, Marcus: „LIEBER JAN BÖHMERMAN, DEIN ‚POL1Z1STENS0HN‘ IST EINFACH NUR STANDESGEMÄSSE ÜBERHEBLICHKEIT“. In: Die Welt vom 27.11.2015. <http://noisy.vice.com/de/blog/ein-offener-brief-an-jan-bohmermann-von-marcus-staiger-341> (abgerufen am 15.12.2015)
- Wehn, Jan: Deutschrap 2007-2010. In: JUICE vom 26.01.2011. <http://juice.de/deutschrap-2007-2010/> (abgerufen am 03.02.2016)
- Weisbrod, Lars: Peinlich muss sein. In: Zeit Online vom 30.07.2015. <http://www.zeit.de/2015/29/kiz-rapper-satire-album> (abgerufen am 12.12.2015)
- Witczak, Marcel. Sampling im HipHop: Plagiate als Archiv? Über das Sampeln als postmoderne Kulturtechnik. <http://marcelwitczak.de/gedanken/hausarbeiten/sampling-im-hiphop-plagiate-als-archiv/> (abgerufen am 06.11.2015)
- Zinobeatz: *Slumdog*, Kurdo. In: genius.com vom 10.01.2014. <http://genius.com/Kurdo-slumdog-lyrics> (abgerufen am 11.02.2016)

Erklärung

„Ich versichere, dass ich die Arbeit selbständig und nur mit den angegebenen Quellen und Hilfsmitteln angefertigt habe und dass alle Stellen, die aus anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, eindeutig unter Angabe der Quellen kenntlich gemacht worden sind.

Im Falle der Aufbewahrung meiner Arbeit in der Bibliothek bzw. im Staatsarchiv erkläre ich mein Einverständnis, dass die Arbeit Benutzern zugänglich gemacht wird.“

Ort, Datum

Vorname, Nachname

Unterschrift

ANHANG

Anlage 1: Fragebogen.....	93
Anlage 2: Fragebogenzusatz.....	95
Anlage 3: Interview-Leitfaden.....	97
Anlage 4: Erhebungsergebnisse.....	98
Anlage 5: Kategorisierung der beliebtesten Rapper	108

Anlage 1: Fragebogen

Zulassungsarbeit am Institut für deutsche Sprache und Literatur der PH Karlsruhe

„Gangsta-Rap – eine Studie zur Rezeption von Schülerinnen und Schülern der Sekundarstufe I“

Fragebogen zum *Gangsta-Rap*

1. Weißt du, was *Gangsta-Rap* ist?

☐ ja ☐ nein

Scheißegal. Das Gesetz bedeutet nix für mich

Ich geb schon immer 'n Fick drauf, was richtig ist

Ich hab 'ne große Fresse, auch wenn du ein Grizzly bist

Mein Freund, ich bin wie ich bin, Mann, es ist wie es ist

...

2. Wie oft hörst du *Gangsta-Rap*? ☐ täglich ☐ manchmal ☐ selten ☐ nie

3. Wie gefällt dir *Gangsta-Rap*? ☐ sehr gut ☐ gut ☐ etwas ☐ nicht

4. Welche *Gangsta-Rapper* kennst du? _____

5. Wer ist dein Lieblings-*Gangsta-Rapper*? _____

...Was gefällt dir an ihm? _____

6. Wen magst du nicht? _____

...Warum magst du ihn nicht? _____

7. Welcher Titel gefällt dir besonders gut? _____

...Worum geht es in dem Text? _____

...Was gefällt dir an dem Song? - der Inhalt: ☐ nein ☐ etwas ☐ ja

- die Sprache: ☐ nein ☐ etwas ☐ ja

- die Melodie: ☐ nein ☐ etwas ☐ ja

- das Video: ☐ nein ☐ etwas ☐ ja

bitte wenden ->

Kreuze die richtige Antwort an. Nur eine Lösung ist richtig.

- Eine **Punchline** ist ☐ ein Schlag auf den Kopf eines Rappers.
☐ die Wiederholung des gleichen Reimes.
☐ eine humorvolle Textzeile, die den Gegner hart trifft.
☐ **KEINE AHNUNG!**
- Spitten** ist ☐ wie eine Schlange zu züngeln.
☐ wenn man einen Rapper bespuckt.
☐ eine spezielle Raptechnik, bei der besondere Reime angewendet werden.
☐ **KEINE AHNUNG!**
- Ein **Flow** ist ☐ ein besonders schnell gesprochenes Lied.
☐ das Zusammenspiel von Stimme, Melodie, Text und Aussprache des Rappers.
☐ der Drogenrausch eines Rappers.
☐ **KEINE AHNUNG!**

Deine Meinung zählt. Gangsta-Rap-Songs sind überwiegend...

- | | | |
|---|---|--------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> ironisch | <input type="checkbox"/> langweilig | <input type="checkbox"/> brutal |
| <input type="checkbox"/> frauenfeindlich | <input type="checkbox"/> unterhaltsam | <input type="checkbox"/> witzig |
| <input type="checkbox"/> rassistisch | <input type="checkbox"/> gemein | <input type="checkbox"/> freundlich |
| <input type="checkbox"/> schwulenfeindlich | <input type="checkbox"/> humorvoll | <input type="checkbox"/> dumm |
| <input type="checkbox"/> aufregend | <input type="checkbox"/> männlich | <input type="checkbox"/> lächerlich |
| <input type="checkbox"/> unverständlich | <input type="checkbox"/> witzlos | <input type="checkbox"/> harmlos |
| <input type="checkbox"/> ernsthaft | <input type="checkbox"/> gewaltverherrlichend | <input type="checkbox"/> interessant |
| <input type="checkbox"/> menschenverachtend | <input type="checkbox"/> vielfältig | <input type="checkbox"/> wortreich |
| <input type="checkbox"/> einfallslos | <input type="checkbox"/> lässig | <input type="checkbox"/> ordinär |

- Sprichst du mit Bekannten über Rap-Texte? ☐ ja ☐ nein

- Sollte man **Gangsta-Rap** in der Schule durchnehmen? ☐ ja ☐ nein

Dein Alter: _____

Geschlecht: ☐ männlich ☐ weiblich

Welche Sprachen spricht ihr zu Hause? _____

Anlage 2: Fragebogenzusatz

Uhrzeit: _____

*Du bist Boss, wenn jeder zweifelnde Ruf verstummt
Weil der Wille zum Erfolg durch deine Blutbahn pumpt
Du bist Boss, wenn du deine Ziele fokussierst
Und dich jeden Morgen selber vor dem Spiegel motivierst
Wenn du rigoros trainierst um deine Muskeln zu stählen
Wenn du lieber tot wärst, als jemandem Schutzgeld zu geben
Wenn du Cash nach Hause bringst, statt es in Novolines zu schmeißen
Damit Mama sich nicht mehr bei ihrer Putzstelle quält
Du bist Boss, wenn du aus der Bank gehst und lächelst
Wenn dich alte Feinde ansehen, dich anflehen und betteln
Du bist Boss, wenn du in den Kampf gehst, dein Mann stehst
Statt deine Lebensenergie ins Blunts drehen zu stecken*

...

Mein erster Eindruck vom Song:

- Ist das wie ein Gedicht? _____

Begründung: _____

- Worum geht es in dem Song? _____

- An der Sprache fällt mir auf: _____

Anlage 3: Interview-Leitfaden

Interview-Leitfaden

Name:

Schule:

Klasse:

ID:

Datum:

Teil 1: Ausgewählter Song

- 1) Ist es überhaupt sinnvoll, den Text in gedruckte Form zu bringen? Oder kann man die Kunst nur ganzheitlich (Video, Rhythmus) wahrnehmen? Macht also die Analyse der Sprache des geschriebenen Textes Sinn?
- 2) Worum geht es im Text? Welche Kernaussage hat er?
- 3) Welche Stellen findest du besonders gelungen? Warum?
- 4) Gemeinsam Text durchgehen -> Was bedeutet ...?; Neologismen, Intertextualität
- 5) Wer spricht? Wer wird angesprochen?
- 6) Welche Wirkung hat der Text auf dich, wenn du ihn hörst? -> Adjektive für Gefühle vorgeben; Geht die Wirkung in erster Line vom Text aus oder eher zusammen mit Musik bzw. Video?

7) Sprache

Kritiker behaupten, die Sprache des Rap sei flach, niveaulos und ohne Aussagekraft.

Befürworter dagegen meinen, dass der Rap ebenso wie die Lyrik mit vielen sprachlichen Mitteln (Reim, Übertreibung, Metapher) arbeitet. Was meinst du?

Belege deine Meinung anhand von Textstellen. Welche Wirkung haben die sprachlichen Mittel?

Was macht den Sprachstil des Textes aus? Welche Funktion, Wirkung hat er?

Teil 2: Abgrenzung zu benachbarten Genres

Gedicht – Rap – Slam-Poetry – Gangsta-Rap

Welche Unterschiede siehst du in Bezug auf die Sprache?

Teil 3: Literarische Sozialisation des Experten

1) Wurde dir als Kind viel vorgelesen, Lieder vorgesungen? Selbst gesungen?

2) Hast du früher viel gelesen?

3) Liest du aktuell Bücher? Was genau? Seit wann nicht mehr?

4) Wie sind deine Erfahrungen mit Literatur / Lyrik in der Schule?

5) Seit wann hörst du Rap? Wie bist du dazu gekommen?

6) Hörst du nur Gangsta-Rap oder auch anderen?

7) Kreierst du selbst auch Rap-Texte?

Anlage 4: Erhebungsergebnisse

Persönliche Angaben

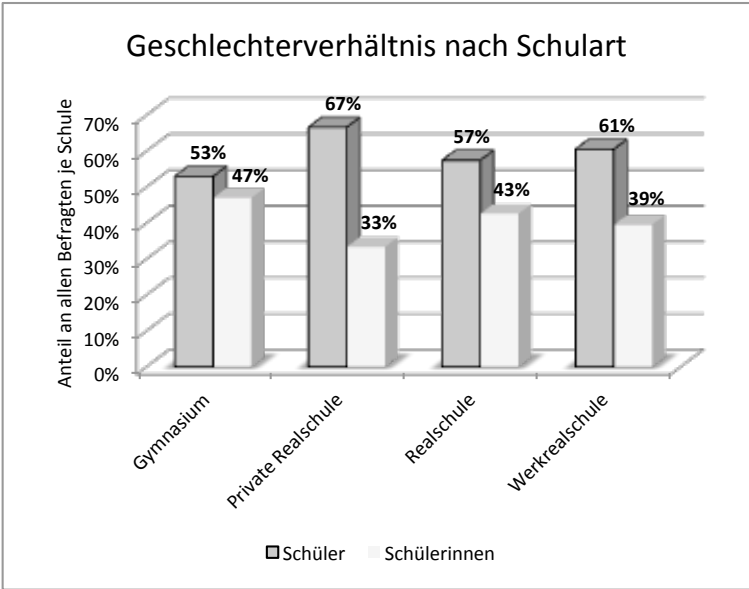


Diagramm 1

Frage 2: „Wie oft hörst du Gangsta-Rap?“

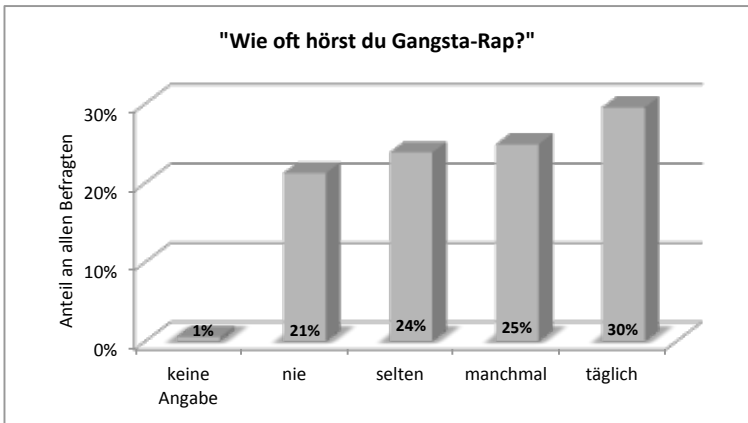


Diagramm 2

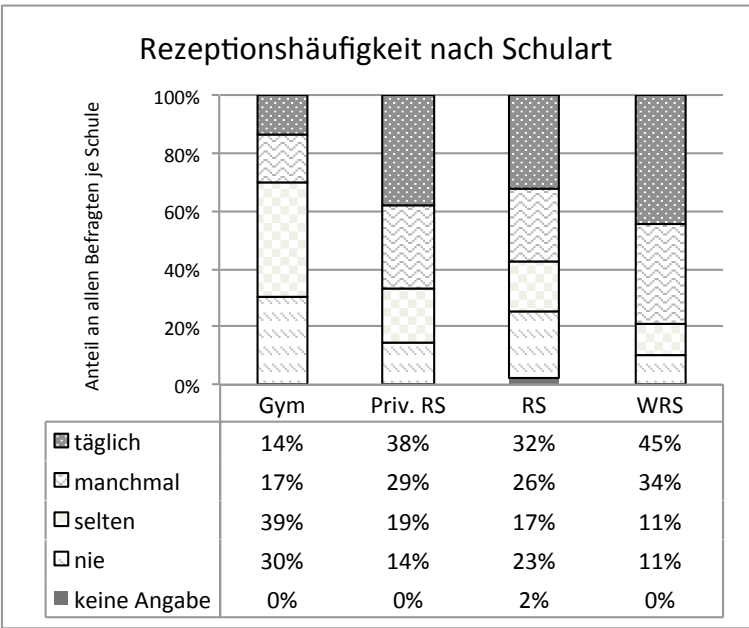


Diagramm 3

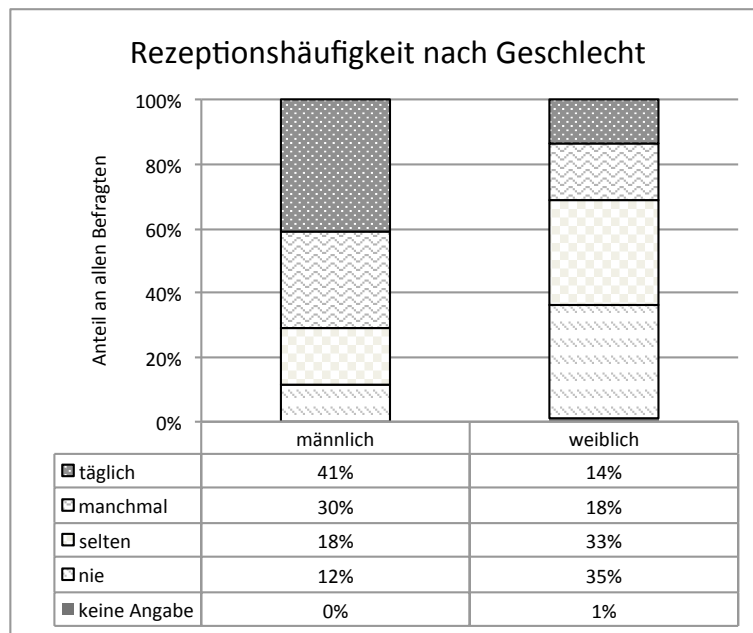


Diagramm 5

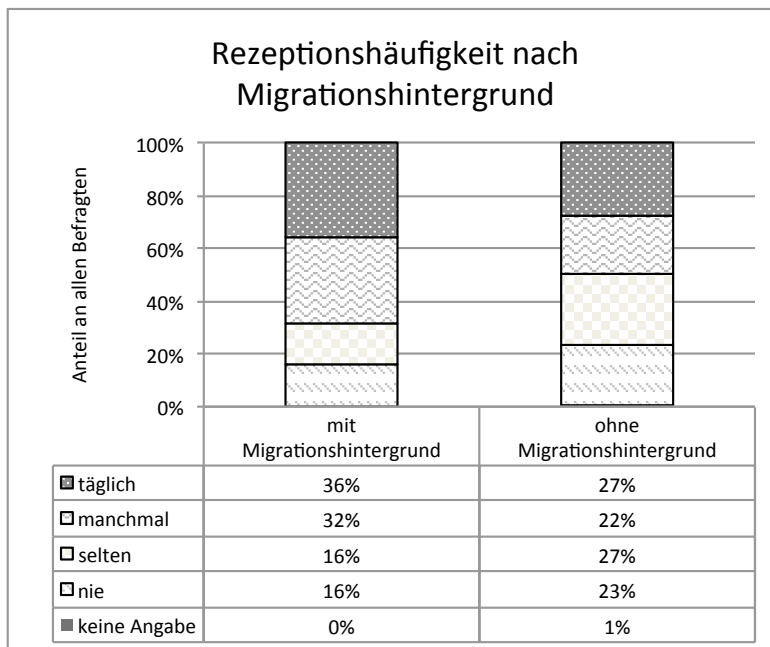
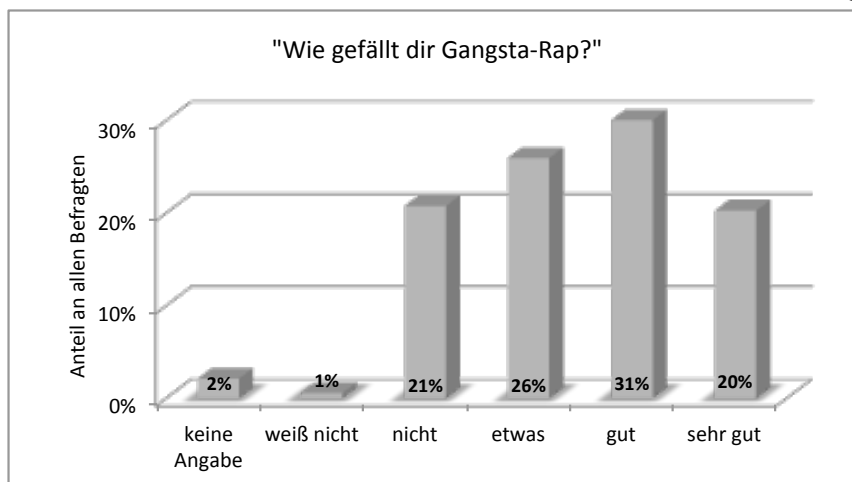


Diagramm 4

Frage 3: „Wie gefällt dir Gangsta-Rap?“

Diagramm 6



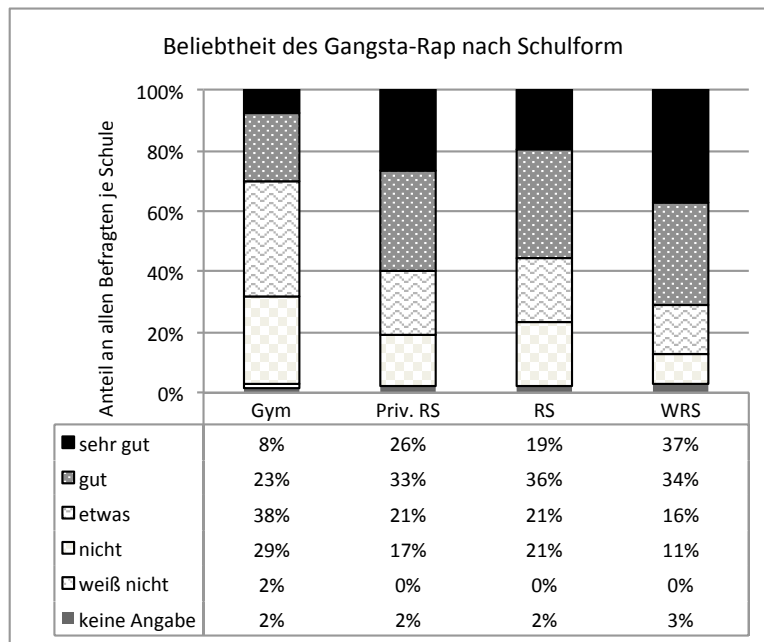


Diagramm 7

Frage 4: „Welche Gangsta-Rapper kennst du?“

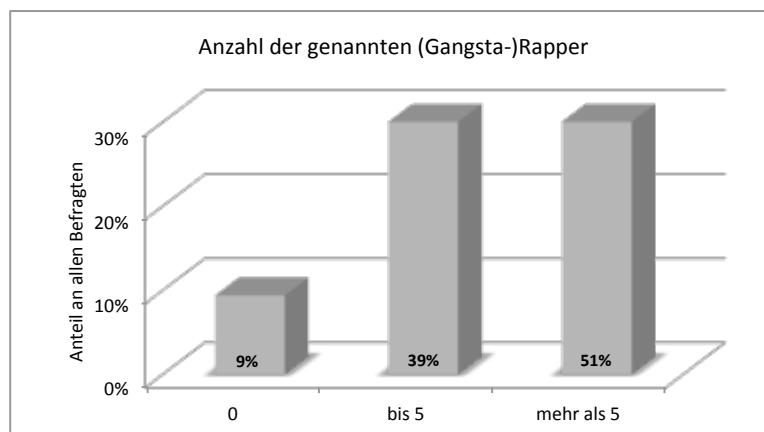


Diagramm 8

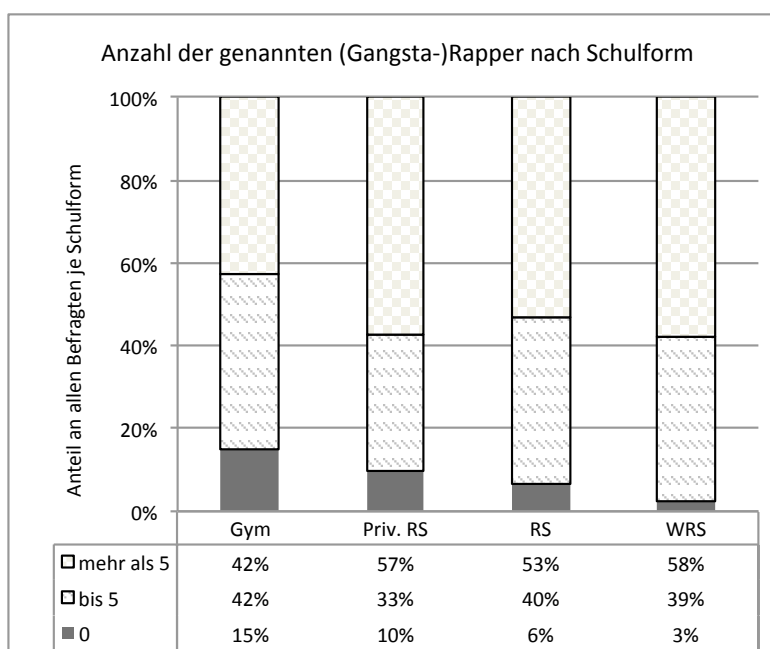


Diagramm 9

Frage 5: „Wer ist dein Lieblings-Gangsta-Rapper?“

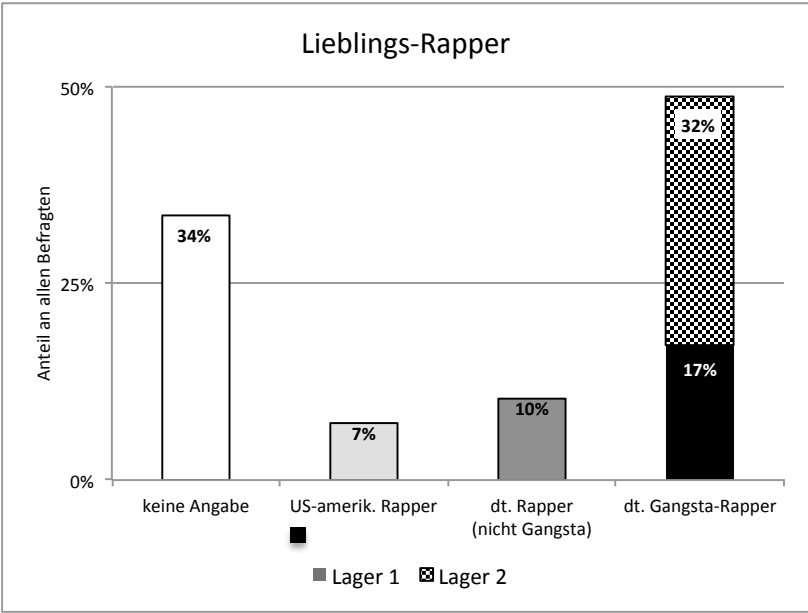


Diagramm 10

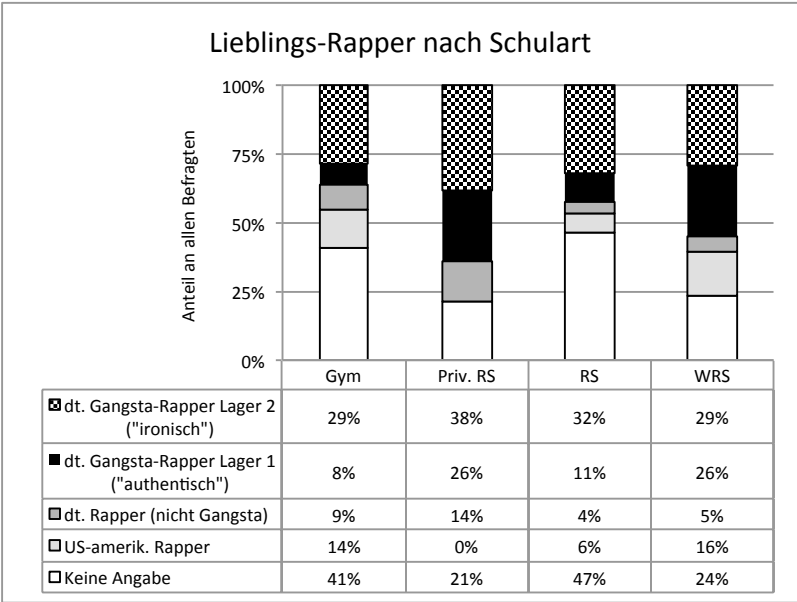


Diagramm 11

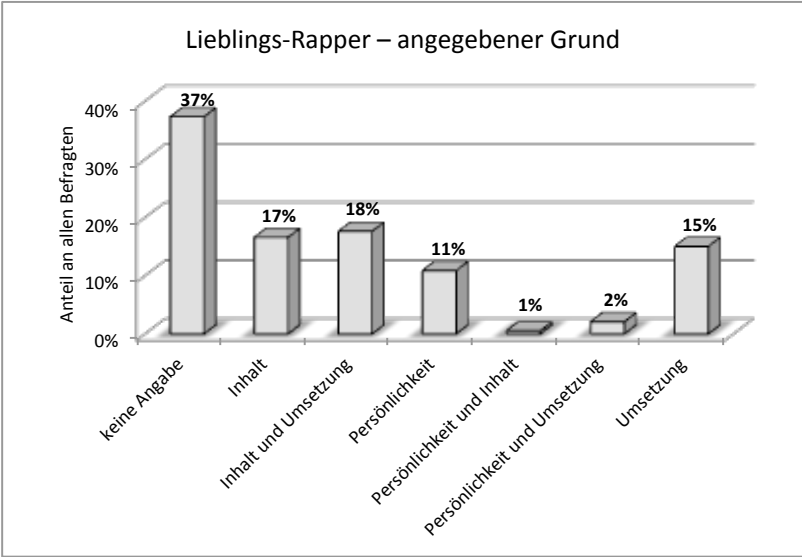


Diagramm 12

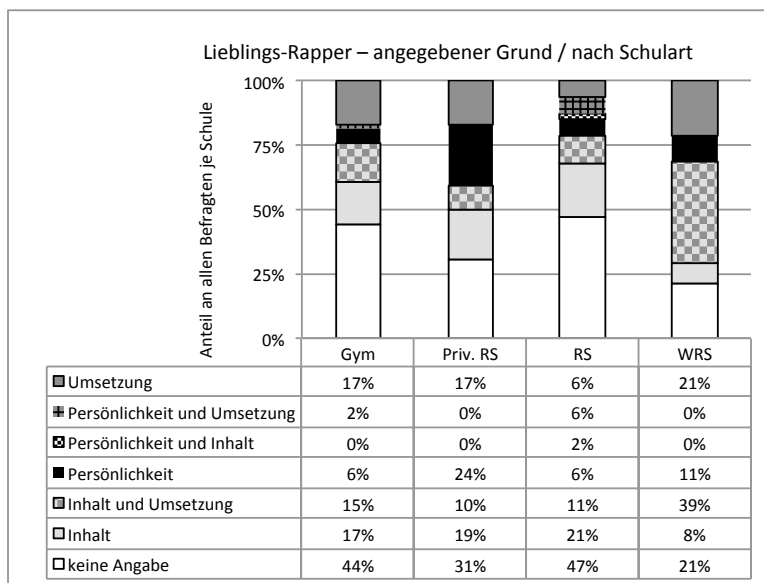


Diagramm 13

Frage 6: „Wen magst du nicht?“

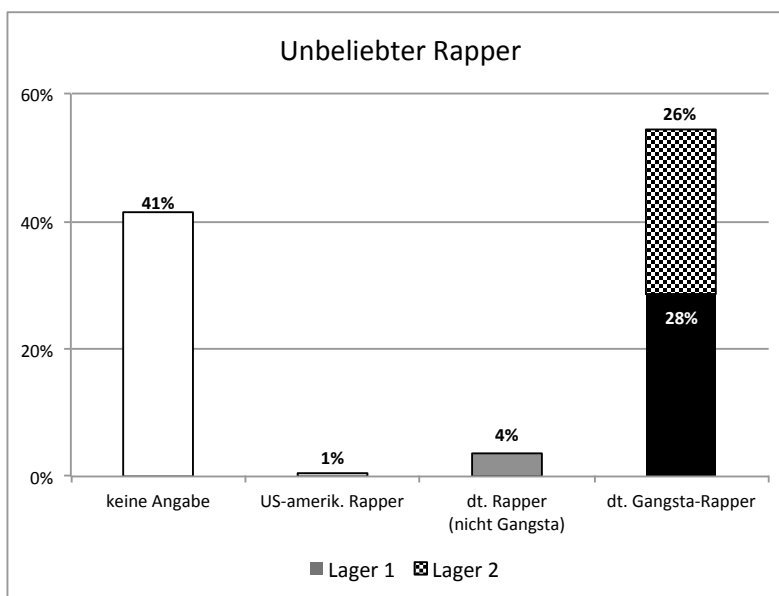


Diagramm 14

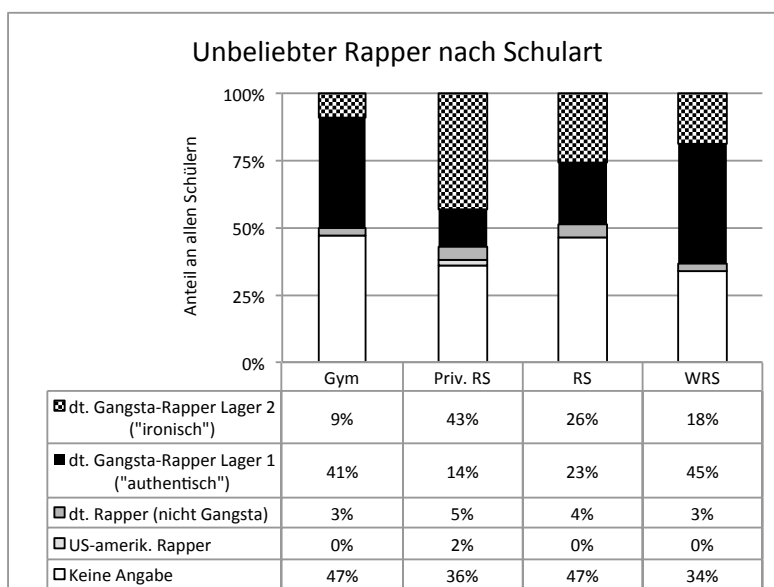


Diagramm 15

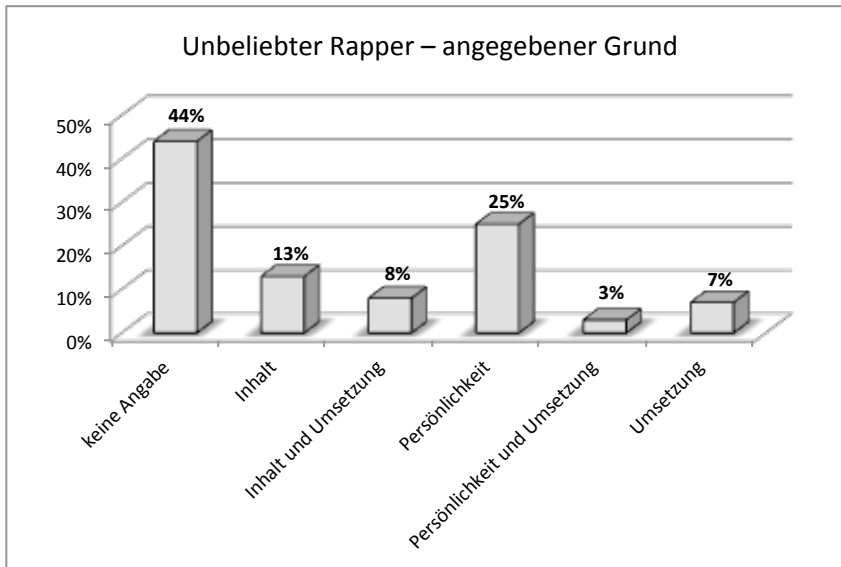


Diagramm 16

Frage 7: „Welcher Titel gefällt dir besonders gut?“

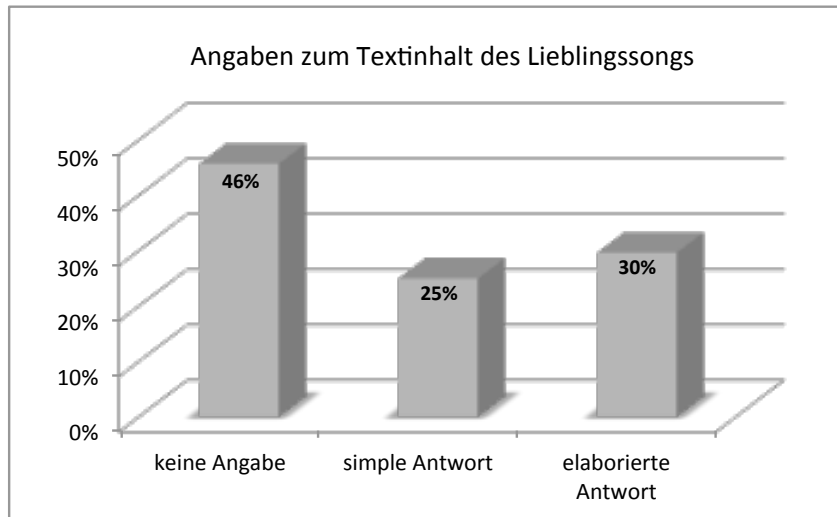


Diagramm 17

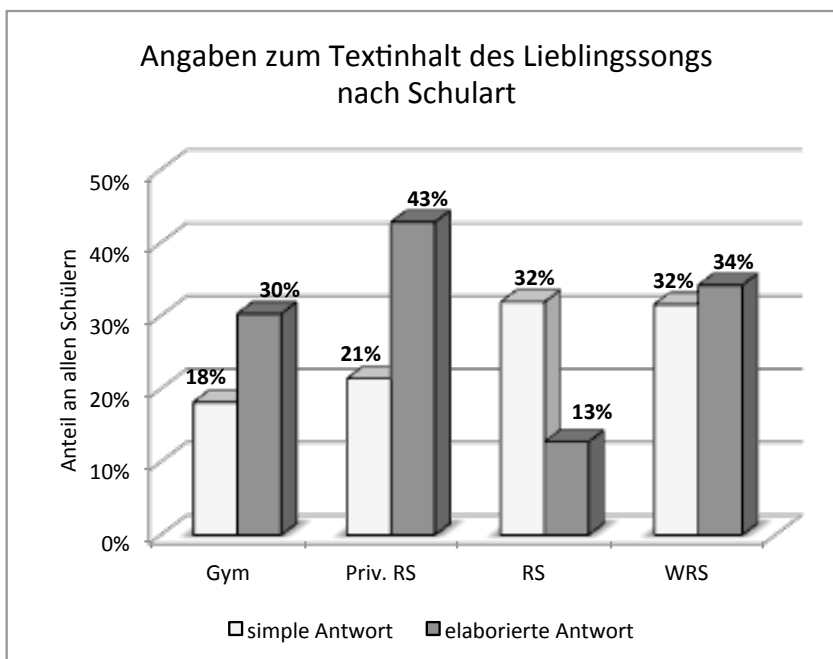


Diagramm 18

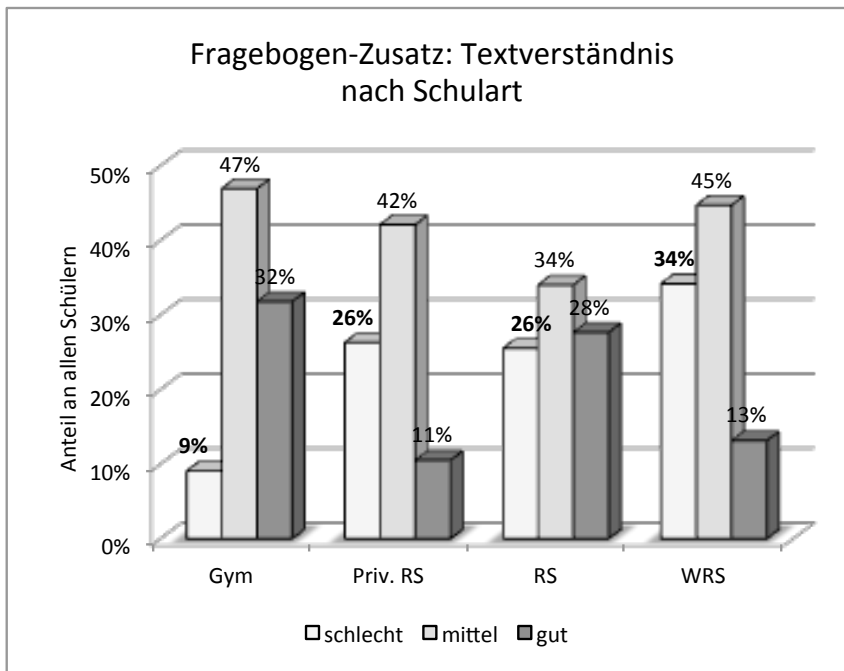


Diagramm 19

Metawissen: „Kreuze die richtige Antwort an.“

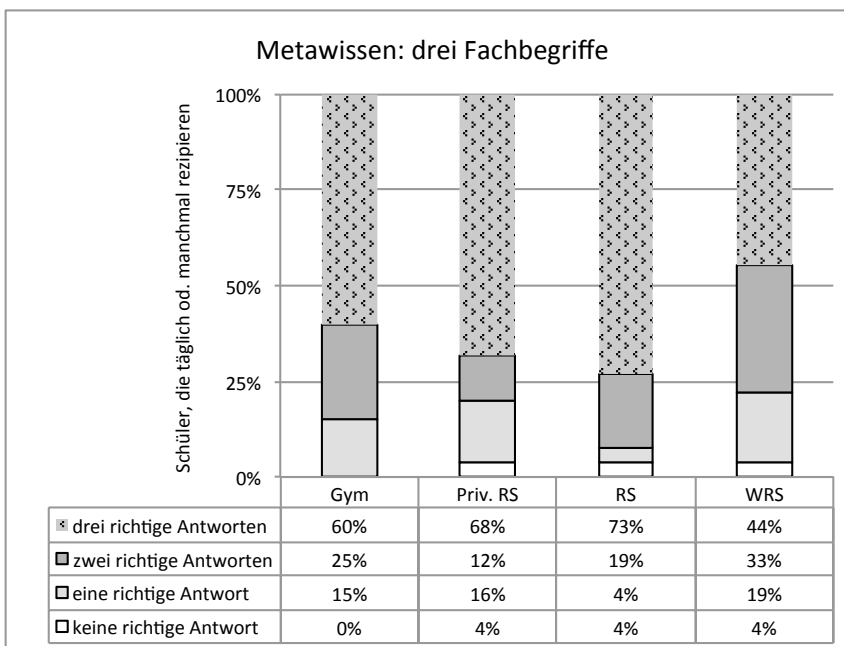
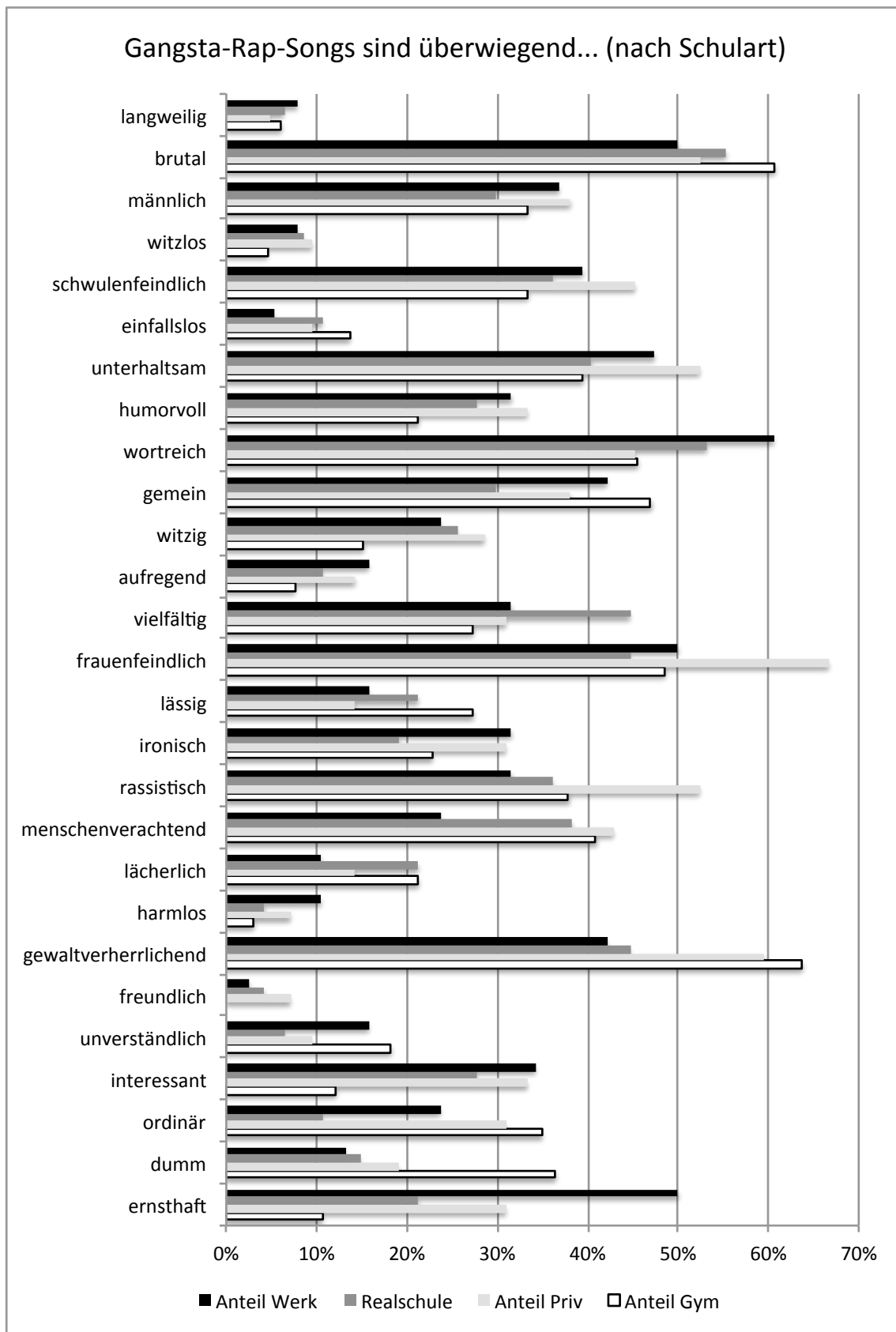
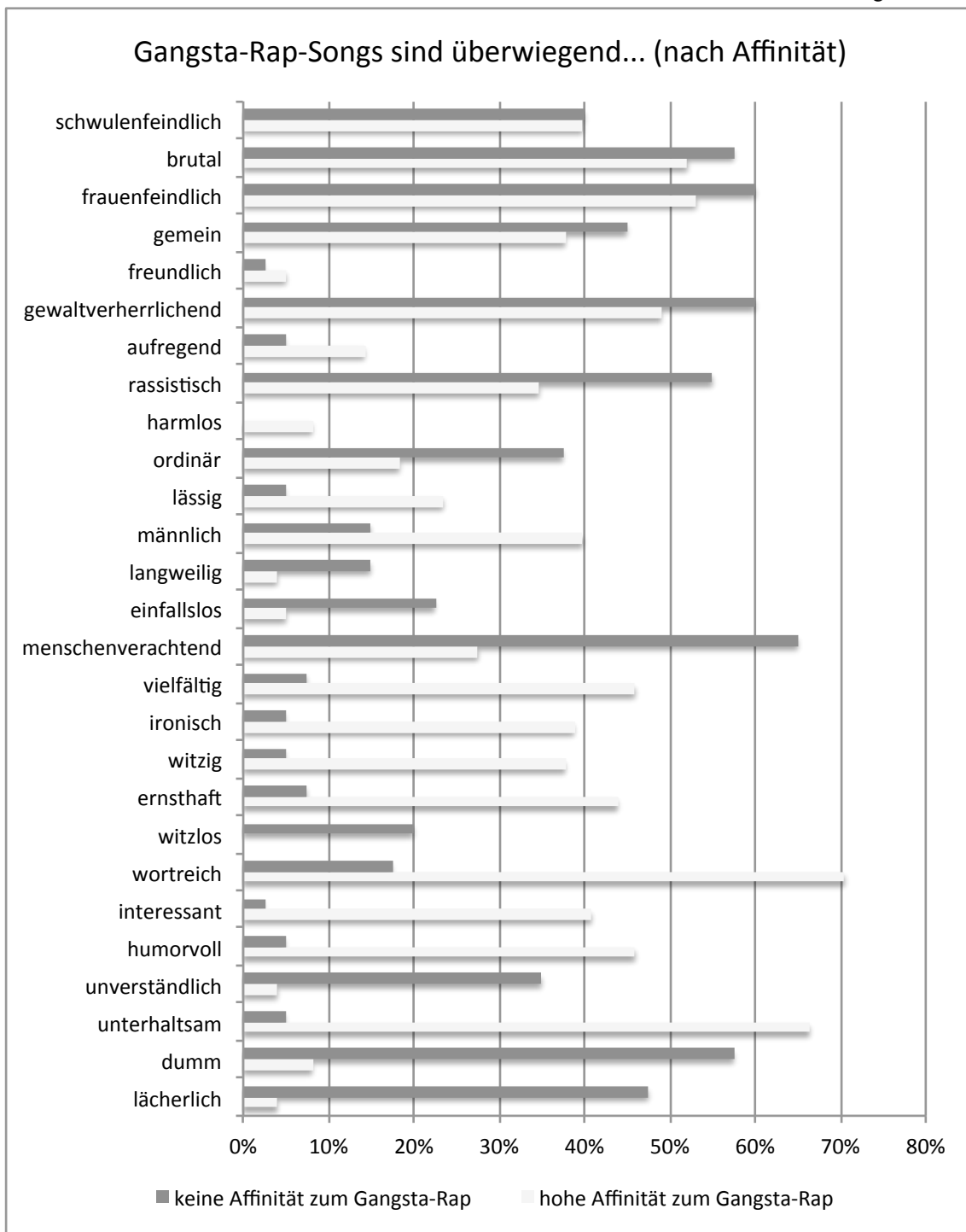


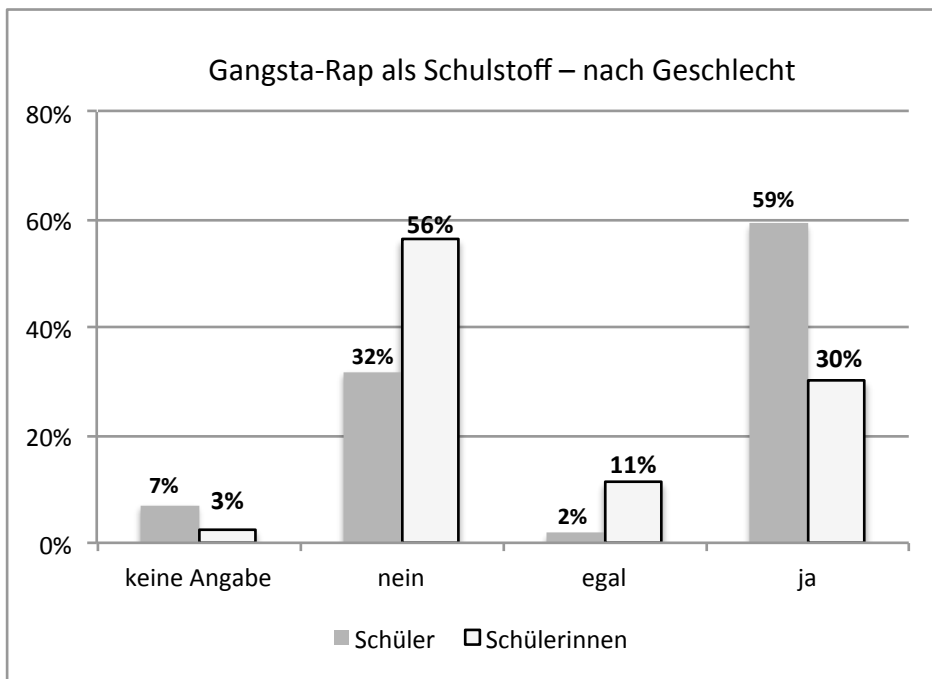
Diagramm 20





„Sollte man Gangsta-Rap in der Schule durchnehmen?“

Diagramm 23



Anlage 5: Kategorisierung der beliebtesten Rapper

Lieblingsinterpret	Anzahl	Gangsta	Lager	Sprache
Kollegah	19	ja	‘ironisch’	deutsch
Shindy	10	ja	‘ironisch’	deutsch
K.I.Z.	9	ja	‘ironisch’	deutsch
Bushido	7	ja	‘authentisch’	deutsch
Eminem	7	ja	‘authentisch’	englisch
KC Rebell	7	ja	‘ironisch’	deutsch
SpongeBOZZ	7	ja	‘ironisch’	deutsch
Sido	6	ja	‘authentisch’	deutsch
Kurdo	5	ja	‘authentisch’	deutsch
Genetikk	4	nein	-	deutsch
187 Strassenbande	4	ja	‘authentisch’	deutsch
Farid Bang	3	ja	‘authentisch’	deutsch
Majoe	3	ja	‘authentisch’	deutsch
Money Boy	3	ja	‘ironisch’	deutsch
dr. dre	2	ja	‘authentisch’	englisch
Kay One	2	ja	‘ironisch’	deutsch
Kontra K	2	ja	‘authentisch’	deutsch
Marsimoto	2	nein	-	deutsch
Tyga	2	ja	‘ironisch’	deutsch
18 Karat	1	ja	‘authentisch’	deutsch
257er	1	ja	‘ironisch’	deutsch
50 cent	1	ja	‘authentisch’	englisch
Ali Bumaye	1	nein	-	deutsch
Alligatoah	1	nein	-	deutsch
Alpa Gun	1	ja	‘authentisch’	deutsch
Chris Brown	1	ja	‘ironisch’	englisch
Cro	1	nein	-	deutsch
Fabri Fibra	1	nein	-	deutsch
Haze76	1	ja	‘authentisch’	deutsch
Hollywood Undead	1	ja	‘ironisch’	englisch
Joey Badass	1	ja	‘authentisch’	englisch
Juice	1	nein	-	englisch
K-Camp	1	ja	‘ironisch’	englisch
Kool Savas	1	nein	-	deutsch
Mac Miller	1	nein	-	englisch
Nazar	1	nein	-	deutsch
Nicky Minaj	1	nein	-	englisch
Samy Deluxe	1	nein	-	deutsch
Timeless	1	nein	-	deutsch
Trailerpark	1	ja	‘ironisch’	deutsch
Vega	1	nein	-	deutsch
Wiz Kalifa	1	nein	-	englisch
Young Kira	1	nein	-	deutsch